

Studien über den Monolog in den Dramen Shakespeares.

DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

BEI DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

GROSSHERZOGLICH HESSISCHEN LUDWIGS-UNIVERSITÄT ZU GIESSEN

EINGEREICHT

VON

HERMANN POEPPERLING

GEBOREN IN BINGEN A. RH.

DARMSTADT

DRUCK VON K. F. BENDER

1912.

Genehmigt durch das Prüfungskollegium
am 20. Oktober 1911.

Referent: Dr. Horn.

Meiner Mutter!

Inhaltsverzeichnis.

Literaturverzeichnis.

W. Shakespeare: Works; edited by Clark and Wright. London, 1884.
Ben Jonson: Works; edited by W. Gifford, with Introduction and Appendices by F. Cunningham — 9 Bände. London, 1875.
Beaumont and Fletcher: Works; edited by A. Dyce. 11 Bände. London, 1846.
John Webster: Works; edited by A. Dyce. London, 1877.
Massinger and Ford: Works; edited by Coleridge. London, 1875.
Anders, H. R. D. Shakespeare's Books. Berlin, 1904.
Brodmeier, C. Die Shakespearebühne nach den alten Bühnenanweisungen. Diss. Jena, 1904.
Bulthaupt, H. Dramaturgie des Schauspiels. II. Shakespeare. Oldenburg, 1894.
Cambridge History of English Literature, edited by Ward and Waller. Band V, VI. Cambridge, 1909—10.
Creizenach, W. Geschichte des neueren Dramas. I—IV. Halle 1893 ff.
Cunliffe, J. W. The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy. London, 1893.
Düsel, F. Der dramatische Monolog in der französischen Aesthetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Jugenddramen Lessings. Diss. Bonn, 1897.
Eckhardt, E. Die lustige Person im älteren englischen Drama. Berlin, 1902.
Fischer, R. Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie von ihren ersten Anfängen bis zu Shakespeare. Straßburg, 1893.
Fischer, R. Der Monolog im Macbeth als formales Mittel zur Figurencharakteristik. In: Beiträge zur neueren Philologie, Schipper dargebracht. Wien u. Leipzig, 1902.
Flatau-Dahlberg, L. Der Wert des Monologs im realistisch-naturalistischen Drama der Gegenwart. Diss. Bern, 1907.
Franz, R. Der Monolog und Ibsen. Halle, 1908.
Freytag, G. Technik des Dramas. 14. Aufl. Leipzig, 1897.
v. Friesen, H. Shakespeare-Studien. Wien, 1874.
Gervinus, G. Shakespeare. Leipzig, 1849/50.
Jusserand. Le Théâtre en Angleterre. Paris, 1878.
Klein, J. L. Geschichte des Dramas. Bd. XII u. XIII: Englisches Drama. Leipzig, 1876.
Leo, F. Der Monolog im Drama. — Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik. Abhandlungen der kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, 1908.

Lott, B. Der Monolog im englischen Drama bis zu Shakespeare. Diss. Greifswald, 1909.
Ludwig, O. Shakespearestudien, herausgegeben von Ad. Stern. Leipzig, 1891.
Luick, K. Zur Geschichte des englischen Dramas im 16. Jahrhundert. In: Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Festgabe für R. Heinzel. Weimar, 1898.
Moulton, R. G. Shakespeare as a dramatic Artist. Oxford, 1888.
Neuendorff, B. Die Englische Volksbühne im Zeitalter Shakespeares nach den Bühnenanweisungen. Berlin, 1910.
Öchelhäuser, W. Einführungen in Shakespeares Bühnendramen und Charakteristik sämtlicher Rollen. Minden, 1885.
Scherer, W. Poetik. Berlin, 1888.
Schücking, L. Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit. Heidelberg, 1908.
Thümmel, J. Vorträge über Shakespeares Charaktere. Halle, 1881, 87.
Ulrici, H. Shakespeares dramatische Kunst. Leipzig, 1847.
Vischer, F. Th. Aesthetik. Bd. IV. Stuttgart, 1857.
Vischer, F. Th. Shakespeare-Vorträge. Stuttgart, 1898—1905.
Ward, A. W. A History of English Dramatic Literature. London, 1899.
Wegener, R. Die Bühneneinrichtung des Shakespeareschen Theaters. Halle, 1907.
Wetz, W. Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte I. Worms, 1890.
Wolff, M. Shakespeare. München, 1908.

Die Dramen Shakespeares werden mit den von *A. Schmidt* in seinem Shakespeare-Lexikon gebrauchten Abkürzungen zitiert.

Vorwort.

Der Monolog im Shakespaereschen Drama hat schon verschiedentlich Betrachtung unter gewissen Gesichtspunkten gefunden. Delius hat die Monologe der Tragödien zum Gegenstand einer vorwiegend inhaltlichen Betrachtung gemacht,[1] wobei formale Gesichtspunkte ganz außer Acht gelassen werden; Kilian[2] ist, um das Verhältnis der heutigen Schauspielkunst zu dem Shakespeareschen Monolog zu bestimmen, zur Feststellung von gewissen Eigentümlichkeiten gelangt, ohne jedoch auf deren historische Erklärung einzugehen, und Fischer hat die Macbeth-Monologe unter stilistischen Gesichtspunkten untersucht. Erst nach Abschluß der folgenden Untersuchungen erschien ein Aufsatz von O. Soehring über die Monologe der Shakespeareschen Tragödien.[3] Er faßt in der Hauptsache die Ergebnisse der bis jetzt über die Technik des Monologs angestellten Betrachtungen zusammen und hat mit ihnen gemeinsam, daß er mit einer bestimmten Definition des Monologs vom aesthetischen Standpunkte aus an seinen Stoff herantritt. Ein solches Verfahren kann gelegentlich von Vorteil sein, um gewisse Eigenheiten des Monologgebrauchs deutlich herauszuheben, dessen klare Erkenntnis und volle Erklärung wir aber nur auf historischer Grundlage finden können, indem wir die Fäden bloßlegen, die Shakespeares Monologtechnik auf das engste mit der Technik des vorangehenden englischen Dramas, die Lott zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht hat, verknüpfen.

[1] Shakespeare-Jahrbuch XVI.

[2] Shakespeare-Jahrbuch XXXIX.

[3] Zeitschrift für franz. u. engl. Unterricht X, S. 97—122.

Vorwort.

Der Monolog im Shakespeareschen Drama hat schon verschiedentlich Behandlung unter gewissen Gesichtspunkten gefunden. Hellis hat die Monologe der Tragödien zum Gegenstand einer vorwiegend ästhetischen Betrachtung gemacht,[1] wobei sie nicht die Gesichtspunkte ganz andere Art gelesen werden; Kilian ist auf das Verhältnis der damaligen Schauspielkunst zu dem Shakespeareschen Monolog zu sprechen gekommen zur Erklärung von gewissen Eigentümlichkeiten, ohne jedoch auf deren historische Erklärung einzugehen, und Fischer hat die Macbeth-Monologe unter stilistischen Gesichtspunkten untersucht.[2] Erst nach Abschluß der folgenden Untersuchungen erschien ein Aufsatz von O. Stählring über die Monologe der Shakespeareschen Tragödien.[3] Er faßt in der Hauptsache die Ergebnisse der bis jetzt über die Technik des Monologs angestellten Betrachtungen zusammen und hat mit ihnen gemeinsam, daß er mit einer bestimmten Definition des Monologs vom ästhetischen Standpunkt aus an seinen Stoff herantritt. Ein solches Verfahren kann gelegentlich von Vorteil sein, um gewisse Eigenheiten des Monologgebrauchs deutlich herauszuheben, dessen klare Erkenntnis und volle Erklärung wir aber nur auf historischer Grundlage finden können, indem wir die Fäden bloßlegen, die Shakespeares Monologtechnik mit der Technik des vorangehenden englischen Dramas, die bis jetzt zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht hat, verknüpfen.

[1] Shakespeare-Jahrbuch XLII.

[2] Shakespeare-Jahrbuch XXXIX.

[3] Zeitschrift für franz. u. engl. Unterricht X, S. 97–122.

Inhalt der Monologe.

Wenn im folgenden versucht wird, eine Einteilung der Shakespearschen Monologe nach ihrem Inhalt zu geben, so soll dabei das abwechslungsreiche Gedanken- und Gefühlsleben, das uns aus ihnen so kräftig entgegenquillt, in keine unnatürlichen Schranken eingepreßt werden. Aber wie im Leben Situationen gleicher Art wiederkehren, unter deren Druck unsere Reflexion in gleicher Weise einsetzt, oder auf gleiche Affekte gleiche Empfindungen nach außen drängen, so auch im Drama, und gerade die Häufigkeit, mit der Shakespeares Technik von dem Monolog Gebrauch macht, die zunächst von ihrer Einteilung abzuschrecken scheint, birgt die Wahrscheinlichkeit öfterer Wiederholungen der einzelnen Arten des Monologisierens in sich, deren mögliche Zahl doch nur eine beschränkte ist. Grenzen können wir innerhalb der Monologe nur ziehen, indem das Wesentliche und Eigentümliche des einzelnen Selbsgesprächs betrachtet wird und zufällige Abschweifungen von dem Hauptthema, wie sie jeder menschlichen Rede eigen sind, außer Acht gelassen werden.

Für eine solche Einteilung muß weniger der Inhalt des Monologs als solcher maßgebend sein, als vielmehr die Form, in der uns ein Monolog gewisse Bestandteile der Handlung übermittelt. Die Möglichkeit des dichterischen Ausdruckes überhaupt in dramatischer, epischer und lyrischer Form gibt uns Anlaß zu einer Scheidung der Selbstgespräche in dramatische, epische und lyrische Monologe. Die Erklärung für die Art, wie die Shakespearschen Monologe von diesen verschiedenen Ausdrucksformen Gebrauch machen, namentlich des Verhältnisses der eigentlich dramatischen, der Reflexions- zu den epi-

schen Monologen, muß von einer Betrachtung der entsprechenden Verhältnisse im vorshakespearschen Drama ausgehen. Die Untersuchung von Lott hat festgestellt, daß das englische Drama in seinen Anfängen fast nur epische Monologe kannte, und erst in sehr langsamer Entwicklung dramatische Elemente in der Form von Reflexion in die Monologe Eingang fanden. Wir werden also an jeder einzelnen Stelle festzulegen haben, wie dieser Kampf zwischen dramatischen und epischen Formen sich in dem Monologinhalt bei Shakespeare widerspiegelt.

I. Tragödien und historische Dramen.

A. Reflexionsmonologe.

1. Die Reflexion bereitet eine Handlung des Monologisierenden vor.

Bei den Reflexionsmonologen muß für eine Einteilung das Verhältnis von Reflexion zur Handlung maßgebend sein, insbesondere die Art, wie deren Verlauf durch jene gefördert oder sonst irgendwie beeinflußt wird.

Am deutlichsten und zugleich mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit erscheint eine solche Beeinflussung bei den vorbereitenden Monologen, die stets in einem gewissen ursächlichen Zusammenhang mit einer Handlung stehen, indem der zu deren Ausführung notwendige Entschluß in dem vorangehenden Monolog durch Reflexion herbeigeführt wird. Erst auf einer weit vorgeschrittenen Stufe der Entwicklung des älteren englischen Dramas begegnen uns gelegentlich Monologe, die die Reflexion in solcher Weise verwenden. Die älteren Dramatiker behandelten die Motivierung des Handelns ihrer Personen mit großer Sorglosigkeit und konnten daher vorbereitende Monologe leicht entbehren. Wo ein solcher begegnet, erscheint er mehr zufällig als aus einer klaren Erkenntnis oder einem Bedürfnis heraus entstanden. Auch bei Shakespeare erscheinen

vorbereitende Monologe verhältnismäßig selten. Für die Jugendwerke und in gewissem Maße für alle Dramen entspricht die Abwesenheit solcher Monologe der impulsiven Art, in der die Shakespearschen Gestalten handeln, die vorangehende Überlegungen notwendig ausschließt,[1] aber selbst da, wo das Bedürfnis nach vorbereitender Überlegung in einem Monologe Ausdruck findet, erfüllt dieser namentlich in den Jugendwerken seine Aufgabe in wenig dramatischer Weise. So ist Suffolk in seinem Monolog (H 6 A V, 3, 187) zwar mit Gedanken über sein künftiges Verhalten erfüllt, doch sagt er uns nur die Ergebnisse seiner Reflexion, statt uns diese selbst vorzuführen. Auch der König blickt in seinem Monolog (H 6 C III, 1, 13) in die Zukunft, jedoch beschäftigt ihn keine persönliche Handlung; er reflektiert über den Erfolg der Reise seiner Gemahlin und Warwicks nach Frankreich, und der Dichter benutzt diese Gelegenheit, um uns über diesen Punkt ausführlich aufzuklären und die in Betracht kommenden Personen zu charakterisieren. Der Monolog Glosters III, 2, 124 zeigt zuerst vorbereitende Reflexion in voller Entfaltung. Spricht er zu Beginn von seinem Trachten nach der Krone noch in zweifelnden Worten:

„a cold premeditation for my purpose
why then, I do but dream of sovereignty",

so schließt der Monolog stolz und selbstbewußt:

„Tut, were it further off, I'll pluck it down."

Alle Hindernisse und Bedenken hat die zwischenliegende Reflexion weggeräumt. In Rom. handeln die Personen in besonders impulsiver Weise, vorbereitende Reflexion erscheint hier in den Monologen nur gelegentlich, so wenn Romeo, dessen Entschluß zu sterben, von vornherein feststeht, V, 1, 34 über die Mittel nachsinnt, durch die er seinen Tod herbeiführen kann. In R 3 ist der Monolog Richards IV, 2, 61 dramatisch bewegt durch die auftauchenden Zweifel, die sofort wieder niedergeschlagen werden und einem festen Entschlusse Platz machen. Ein echt vorbereitender Monolog begegnet uns Caes. II, 1[2] wo Brutus

[1] Vgl. darüber besonders Wetz, S. 47—49.

[2] Wo keine Zeilenzahl angegeben, eröffnet der Monolog die Scene.

in ausführlicher Reflexion zur Erkenntnis der Notwendigkeit von Caesars Tod gelangt. Das Fehlen vorbereitender Elemente in den Monologen Hamlets[1] ist eine notwendige Folge seines passiven Verhaltens. Nur die Anordnung des Schauspiels wird zum Schluß des Monologs II,2,575 ersonnen. Die Festlegung seines Verhaltens bei der bevorstehenden Zusammenkunft mit seiner Mutter in dem Monologe III, 2, 406 ist ähnlich wie in dem oben betrachteten Monolog Suffolks sie geschieht, ohne daß uns die Reflexion sichtbar wird. Der Monolog Edmunds (Lr. I 2) entwickelt nur scheinbar dessen Plan gegen Edgar, denn Edmund tritt auf, einen Brief in der Hand, der schon die Ausführung seines Entschlusses darstellt, wie wir aus dem Monologe erfahren, der nur eine zur Aufklärung des Zuschauers dienende nachträgliche Erläuterung und Begründung seines Handelns darstellt. Jago entwickelt (Oth. I, 3, 389) seinen Plan und bereitet seine Intriguen vor. Der Monolog II, 1, 295 ist nur eine erweiterte Wiederholung des ersten Monologs, inhaltlich bringt die Reflexion nichts Neues hinzu, der Schluß der beiden Monologe, in dem Jago die Leichtgläubigkeit des Mohren ironisiert, gebraucht dabei sogar die nämlichen Ausdrücke.[2] Die bedeutendste Rolle unter den Reflexionsmonologen spielen die vorbereitenden in Mcb., dem einzigen Drama, in dem wir ihren konsequenten Gebrauch beobachten können.[3] Macbeth reflektiert fast regelmäßig vor Ausführung einer entscheidenden Handlung und läßt seine Entschlüsse erst in allmählichem Für und Wider heranreifen, I, 4, 48 hat der Plan des Mordes noch

[1] Ueber sämtliche Hamlet-Monologe im Zusammenhang vgl. Kuno Fischer, Shakespeares Hamlet (Heidelberg 1896), 2. Abschnitt, Kap. 3; ferner: C. Hebler, Die Hamletfrage mit besonderer Berücksichtigung von Richard Loening 'Die Hamlettragödie Shakespeares', in: Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte, I, 237—267; 491—519.

[2] Vom rein psychologischen Standpunkte ist den Monologen Jagos eine weit höhere Bewertung zuzumessen, als unter dem Gesichtspunkt der genetischen Gestaltung des Stoffes, die noch sehr in den Anfängen steckt. Ihren psychologischen Gehalt behandelt ausführlich Wetz, S. 267 ff, den epischen Charakter betont nachdrücklich Kilian, S. 28 ff.

[3] Jedoch können wir hieraus nicht auf eine inzwischen eingetretene klare Erkenntnis Shakespeares schliessen, die er hier bewusst verwirklicht.

keine greifbare Gestalt angenommen, die Reflexion beschäftigt sich noch nicht mit dem Besonderen; auch der Monolog I, 7 setzt mit einer allgemeinen Reflexion über den Mord ein, aber schon im deutlichen Hinblick auf den besonderen Fall der Ermordung Duncans, die dann auch Gegenstand der weiteren Betrachtung wird. Ein fester Entschluß wird in dem Monolog nicht gefaßt; aber gerade diese Tatsache, daß der einsame Macbeth zu einem Entschluß nicht gelangen kann, der dann durch die drängende Einwirkung der Lady zustande kommt, wirkt in hohem Grade charakterisierend für Macbeth. Mit dem Dolch in der Hand finden wir dann Macbeth II, 1, 33 unmittelbar vor der Tat noch einmal in Reflexion. So nehmen wir von dem ersten unbestimmten Auftauchen des Mordplanes bis zu dem entscheidenden Schritt in Duncans Schlafzimmer teil an den Gedanken Macbeths, und keine Regung seines Gewissens bleibt uns verhüllt. Auch seine folgenden Mordtaten werden in Monologen vorbereitet. III, 1, 48 kommt er zur Erkenntnis der Notwendigkeit von Banquos Tod und beschließt dessen Ausführung. IV, 1 beschließt er den Tod Macduffs, 144 betrachtet er noch einmal seinen Entschluß und gibt die Art seiner Ausführung an. In Cymb. ließe sich der Monolog Clotens (II, 3, 69) als vorbereitend bezeichnen, wo dieser reflektiert, wie er sich Imogen nähern kann und beschließt, ihre Kammerfrau zu bestechen, was er dann sofort nach dem Monolog in die Tat umzusetzen versucht. In einer ganzen Reihe von Dramen fehlen eigentlich vorbereitende Monologe überhaupt, in den übrigen — außer Mcb. — spielen sie nur gelegentlich eine Rolle, nirgends aber die, die diesen Monologen etwa in den großen Dramen Lessings zufällt.[1] Während hier das Bedürfnis nach lückenloser Motivierung eine fast regelmäßige Verwendung vorbereitender Reflexion zur Folge hatte, gab die Technik des Dramas vor und neben Shakespeare diesem wenig oder gar nichts an die Hand, was ihn zu einer ausgedehnten Verwendung solcher Monologe hätte bestimmen können, und die Monologe, die vorbereitende Reflexion aufweisen, stellen einen Fortschritt gegenüber dem historisch überlieferten Gebrauch dar.

[1] Vgl. Düsel, a. a. O. S. 48ff.

2. Die Reflexion entspringt unmittelbar einem den Monologisierenden beschäftigenden Konflikt.

Häufiger finden wir schon im vorshakespearschen Drama Monologe, deren Reflexion nicht einem inneren Bedürfnis des sich mit der Zukunft beschäftigenden Monologisierenden entspringt, zu denen der Anstoß vielmehr von außen gegeben wird, indem eine Person im Verlauf der dramatischen Handlung in eine Situation gerät, der gegenüber sie einen bestimmten Entschluß fassen muß. Dadurch kann auch dieser Monolog vorbereitende Reflexion in sich aufnehmen, jedoch wird sie hier durch die Verhältnisse erzwungen, während sie dort freiwillig war. Derartige Situationen begegnen im Drama naturgemäß sehr häufig, und ein den Konflikt lösender Monolog war kaum zu vermeiden, wenn uns das Handeln der betreffenden Person nicht gänzlich unverständlich bleiben sollte. So finden wir denn auch schon auf einer sehr frühen Stufe des englischen Dramas an solchen Stellen Ansätze zu wirklich dramatischen Monologen. Allerdings bringen uns diese, statt uns den den Konflikt lösenden Gedankengang vorzuführen, meist den fertigen Entschluß, der im besten Falle eine nachträgliche Begründung erfährt. Erst in langsamer Entwicklung werden diese epischen Monologe durch dramatische ersetzt,[1] aber noch Shakespeare bringt häufig den fertigen Entschluß statt seine Entwicklung und zeigt darin eine starke Abhängigkeit von dem Gebrauch des ihm vorangehenden Dramas. — H 6 A V, 3, 60 gerät Suffolk mitten im Dialog durch das Erwachen der Liebe zu Margarete in einen ernsten Konflikt. Ohne Rücksicht auf seine Partnerin zu nehmen, mit der er sich allein auf der Bühne befindet, und die ihre Verwunderung deutlich zu erkennen gibt, monologisiert Suffolk, und erst als er einen ihn befriedigenden Entschluß gefaßt, wendet er sich Margarete wieder zu. Eine solche unwahrscheinliche und technisch hilflose Art des Monologisierens begegnet in den reifen Werken des Dichters nicht mehr. Der Monolog Yorks (H 6 B III, 1, 331) entspringt ebenfalls unmittelbar dem vorangehenden

[1] Vgl. die Zusammenfassung bei Lott, S. 113.

Dialog, in dessen Verlauf York eine Gelegenheit zur Verwirklichung seiner Pläne erblickt hat, über deren Verwertung er sich nun schlüssig wird. Der anschließende zweite Teil des Monologs (355 ff.) ist episch. Rom. II, 1 sehen wir Romeo unschlüssig, ob er gehen oder bleiben soll. Der kurze Monolog entscheidet rasch die Frage, und die Ausführung folgt unmittelbar dem Entschluß, wie es bei diesen Monologen naturgemäß häufig ist. Von höchster dramatischer Kraft ist der Monolog Richards (R 3 V, 3, 177), wo er von seinem Gewissen getrieben aus seinen Träumen emporfährt und durch scharfe Reflexion sich seiner Gewissensqualen zu entledigen sucht; in Wirklichkeit führt ihn die Reflexion zu völliger Verzweiflung an sich selbst.[1] Zu Monologen wie diesem finden wir im zeitgenössischen Drama kein Gegenstück. Brutus muß sich (Caes. II, 1, 44) über den Inhalt der Zettel klar werden, die man ihm ins Haus geworfen. Der Monolog führt zu einer abgeschlossenen Willenskundgebung in der Form eines Schwurs. Coriolan stoßen (Cor. II, 3, 119), während er die Bürger um ihre Stimmen bittet, Bedenken auf, ob das mit seinem Stolz verträglich ist. In dem folgenden Monolog gelangt er zur Erkenntnis des Gegenteils, beim Anblick neuer Bürger stößt er jedoch aus einem wenig stichhaltig scheinenden Grund seinen Entschluß um und tut doch das, was sein Monolog als seiner nicht würdig gefunden hatte. In Hml. sind die beiden aufeinanderfolgenden Monologe des Königs und Hamlets (III, 3, 36 ff. u. 73 ff.) durch die Situation unmittelbar bestimmt. Der König kann nicht beten und reflektiert aus diesem Anlaß über seine Tat, und wie er sie büßen kann. Hamlet erblickt den betenden König, er reflektiert, ob er ihn in diesem Zustande töten soll, kommt aber zu dem Schluß, daß es keine angemessene Gelegenheit zur Ausführung seiner Rache sei. In den dieser Periode angehörigen konfliktreichen Dramen mehrt sich die Zahl der Monologe. Goneril (Lr. IV, 2, 84) muß sich mit der ihr gemeldeten Tatsache von Cornwalls Tod auseinandersetzen; Edmund sieht sich V, 1, 55 durch sein eignes Verhalten in einen für ihn gefährlichen Konflikt verwickelt, doch findet sein vor

[1] Vgl. Vischer, Sh.-Stud. V. S. 332—34.

der äußersten Rücksichtslosigkeit nicht zurückschrekkendes Denken einen für ihn günstigen Ausweg. Desdemona fragt sich (Oth. IV, 2, 107) in einem kurzen Monolog nach der Ursache des ihr aufgefallenen eigentümlichen Verhaltens Othellos, ohne eine befriedigende Antwort zu finden. Jago tauchen (V, 1, 11), während er mitten in der Ausführung seiner Intriguen begriffen ist, Zweifel auf, ob er diese auch in der richtigen Weise eingeleitet hat, seine Reflexion beseitigt jedoch alle Bedenken. Othello hört (V, 2, 87), nachdem er Desdemona erdrosselt, das Klopfen Emilias an der Tür. Während seine Gedanken dazwischen immer wieder zu der Toten zurückkehren, überlegt er, ob er Emilia hereinlassen soll oder nicht. Erst ein erneuter Ruf Emilias bewegt ihn zu einer entscheidenden Antwort. Lady Macduff ist (Mcb. IV, 2, 74) durch den Rat des Boten zu entfliehen, gezwungen, einen Entschluß zu fassen. Noch ehe sie mit ihrer Reflexion zu Ende ist, treten die Mörder ein. V, 3 reflektiert Macbeth über seine eigene Lage, die Erinnerung an die Prophezeihungen der Hexen gibt ihm Ruhe und Sicherheit. Die Nachricht des Boten V, 5, 42 erschüttert seine Zuversicht. Der folgende Monolog endet mit der Erkenntnis, daß alles verloren ist; den Gedanken des Selbstmordes, der ihm mitten in der Schlacht auftaucht, weist er in dem kurzen Monolog V, 7, 11 von sich. Cymb. I, 6, 15 zweifelt Jachimo beim Anblick Imogens am Gelingen seines Vorhabens; indem er über die möglichen Folgen reflektiert, wenn er verzagt, kehrt die alte Dreistigkeit wieder. III, 5, 56 betrachtet die Königin die Bedeutung der eben gehörten Tatsachen für ihre Absichten und erkennt sie als günstig. III, 5, 162 erwägt Pisanio die Folgen seiner Handlung, zu der er durch Cloten gedrängt wurde und ersinnt einen Ausweg, um Imogen zu retten.

3. Die Reflexion beschäftigt sich nachträglich mit Handlungen oder Ereignissen.

Keinen Fortschritt in der Handlung bringt die Reflexion im Monolog, wenn sie sich nachträglich mit Ereignissen oder dem eigenen Handeln befaßt,

doch finden wir diese Art des Monologisierens im vorshakespeareschen Drama ziemlich verbreitet. Ihre Verwendung entsprang hier jedoch selten einer inneren Notwendigkeit, sondern das nachträgliche Reflektieren war ein geeignetes Mittel, um den Monologen, mit denen man aus Gewohnheit einen Akt oder eine Szene beschloß oder innerhalb der Szene eine Pause ausfüllte, einen passend erscheinenden Inhalt zu geben. Diesen Nebenzweck verfolgt das nachträgliche Reflektieren auch bei Shakespeare noch sehr häufig, wenn er auch durch das Streben, der Reflexion den Anschein innerer Notwendigkeit zu verleihen, meistens geschickt verdeckt wird. In vielen Monologen spielt die nachträgliche Reflexion nur eine untergeordnete Rolle, indem ein Monolog mit einem kurzen Rückblick einsetzt und damit von der Vergangenheit zu dem Hauptthema überleitet. Wo sie Hauptelement im Monolog ist, sucht der Dichter, diesen in der Weise in die fortschreitende Handlung einzureihen, daß er den Monologisierenden zum Schluß sein Thema abbrechen und durch Mitteilung seiner nächsten Absichten oder eines bereits feststehenden Entschlusses einen Ausblick in die Zukunft eröffnen läßt. Tamora (Tit. IV, 4, 34) kritisiert in selbstgefälliger Weise ihr eignes Verhalten und betrachtet seine Folgen im Zusammenhang mit der übrigen Handlung. Ebenso überdenkt die Pucelle (H 6 A V, 3, 24), nachdem die beschworenen Geister verschwunden sind, ohne ihr Hilfe zu versprechen, die Folgen dieser Tatsache für die streitenden Parteien. Typisch für diese Art des Reflektierens sind die Monologe Exeters und Lucys in diesem Drama (III, 1, 187, IV, 1, 182, IV, 3, 47), die dasselbe Thema variieren. Sie bilden den Schluß je einer Szene, in der der Dialog den Zwiespalt unter dem englischen Adel deutlich gezeigt hatte. In den Monologen werden Betrachtungen darüber angestellt und die Folgen für das Reich erwogen. Das Verhältnis dieser Monologe zur Handlung ist am ersten der Stellung des Chors in der antiken Tragödie zu vergleichen, der in ähnlicher Weise die Handlung reflektierend beobachtete.[1] Demgemäß fehlt auch in diesen Mo-

[1] Weitere Beispiele dieser Art werden uns noch häufiger begegnen. Ein direkter Einfluß des antiken Chors kann natürlich

nologen das persönliche Interesse des Monologisierenden an dem Gesprochenen, das nur in dem ersten Monologe und auch hier sehr schwach durch die Schlußworte hervorgehoben wird:

„. . . . which is so plain, that Exeter doth wish
his days finish ere that hapless time.“

Dagegen entspringt die Reflexion Yorks (H 6 B 1, 214) über den abgeschlossenen Vertrag mit Frankreich seinem ganz persönlichen Interesse an dieser Staatshandlung, und die Absichten, deren Mitteilung der zweite Teil des Monologs gewidmet ist, erhalten durch die vorangegangene Reflexion eine gewisse Begründung. Romeo reflektiert III, 1, 114 über den Zweikampf, den er mit Mercutio bestanden und macht sich klar, wie er eigentlich dazu kam. R 3 I, 2, 228 fordert der unverhoffte Erfolg von Glosters Werbung um Anna an der Leiche ihres Gemahls zur Reflexion heraus. Obwohl Glosters Monolog sich ausschließlich mit der Vergangenheit beschäftigt und nur durch eine kurze Bemerkung:

„but first I'll turn yon fellow in his grave“

eine Verbindung mit der folgenden Handlung hergestellt wird, erscheint diese Reflexion durchaus notwendig und durch die Situation bedingt. Buckingham spricht in seinem kurzen Monologe IV, 2, 126 nur aus, was jeder Zuschauer empfindet, das wesentliche an dem Monologe ist, daß wir erfahren, was er nun anfängt. Für Hamlet ist das nachträgliche Reflektieren in seinen Monologen charakterisierend, charakteristisch ist für sie das gleichzeitige Vorhandensein eines starken Affektes, der die Reflexion beherrscht und sie wie in dem ersten Monologe Hamlets I, 2, 129 durch heftige Ausbrüche der erregten Stimmung zurückdrängt. Der Monolog beschäftigt sich ausschließlich mit der Vergangenheit, und als sich die Reflexion mit den Worten:

„It is not nor it cannot come to good“

der Zukunft zuzuwenden scheint, wird sie kurz abgebrochen:

„But break my heart, for I must hold
my tongue.“

---

nicht angenommen werden. Es handelt sich um gleichartige, gedankliche Elemente, die auszusprechen hier wie dort dem Dramatiker ein Bedürfnis ist, und die bei Shakespeare in Ermangelung der Form des Chors in die Monologe aufgenommen werden.

Ganz ähnlich wird der kurze Monolog I, 2, 256 abgebrochen. Nur eine kurze Vermutung über die Erscheinung des Geistes, von der man ihm berichtet, wird geäußert, dann die erregte Stimmung durch die Worte:

„. . . would the night were come,
till then sit still my soul“

gedämpft und der Monolog mit einer kurzen allgemeinen Betrachtung geschlossen. Der Monolog II, 2, 575 beginnt mit der Reflexion über die Schauspieler, die er gerade entlassen, erst 593 tritt der bis dahin durch die Reflexion zurückgehaltene Affekt ungestüm hervor. Die Reflexion in dem Monolog IV, 4, 32 wird angeregt und unterhalten durch den beständigen Hinblick auf das Beispiel des Fortinbras, das Hamlets eigene Unfähigkeit zu handeln in einen scharfen Kontrast gestellt hat. In den beiden ersten Versen des Monologs Edmunds (Lr. II, 1, 16) wird angedeutet, daß eine Reflexion über das Gehörte stattfindet, ohne daß wir sie selbst hören, der Monolog wendet sich dann einem ganz anderen Gegenstand zu. Der Monolog Edgars IV, 6, 43 nach dem Sprung seines Vaters prüft noch einmal sein Verhalten und läßt Bedenken wegen seiner Richtigkeit erkennen. Oth. II, 3, 342 sucht Jago, sein Verhalten gegen Cassio durch eine Scheinreflexion als untadelhaft hinzustellen, doch ist dies nur ein selbstgefälliges Spiel, er zeigt selbst direkt anschließend das wahre Gesicht des verräterischen Intriganten. Der Monolog Othellos III, 3, 342, soweit er Reflexion enthält, beschäftigt sich mit den Mitteilungen, die ihm Jago gemacht, IV, 2, 20 sucht er, über die Worte Emilias Klarheit zu gewinnen, ohne zu einem endgültigen Abschluß zu gelangen. Von den Monologen Macbeths verbinden die paar Worte I, 2, 116 in meisterhafter Kürze einen Rückblick auf das Vergangene mit einem Ausblick auf die Zukunft. Ausführlicher ist die Reflexion über den Spruch der Hexen in dem Monolog I, 3, 127, wo Macbeth durch die Heranziehung der seelischen Eindrücke, die er auf ihn gemacht, zugleich ein vorbereitendes Element in diesen rückwärts blickenden Monolog bringt. Ähnlich ist es in dem Monologe Banquos III, 1, in dem sich diesem aus der Erfüllung des Spruchs der Hexen für Macbeth, über die er re-

flektiert, die Konsequenz für das ihm von den Hexen Versprochene ganz von selbst aufdrängt. Auch der Monolog III, 4, 21 schreitet von einem kurzen Verweilen bei der Tatsache von Banquos Tod zur Erwägung der Folgen des Entkommens seines Sohnes fort. Die Reflexion in dem Monologe IV, 1, 95 legt die Bedeutung der Worte der Erscheinung für sein Leben dar. Ant. I, 2, 126 reflektiert Antonius über den Tod seines Weibes, von dem ihm ein Bote die Nachricht gebracht. Ohne Übergang und Angabe der Gründe schließt er den Monolog mit der Mitteilung seines Entschlusses, Cleopatra zu verlassen. II, 3, 32 ist seine Reflexion im Anschluß an die Worte des Wahrsagers mit seinem und Caesars Glück beschäftigt; auch hier schroffes Abbrechen und Schluß durch Kundgebung seines Willens. In Cymb. zeigt Posthumus in seinen Monologen eine Neigung zu nachträglicher Reflexion. II, 5 reflektiert er darüber, wie es möglich war, daß Imogen ihm untreu wurde, wovon er die Gewißheit zu haben glaubt. V, 1 reflektiert er zu Anfang des Monologs wieder über eine Tatsache, die ihm durch die Verkettung der Dinge sicher erscheint, den Tod Imogens, an dem er sich schuldig glaubt. Derselbe Glaube gibt den Anlaß zu dem Monologe V, 4, 4, in dem er darüber nachdenkt, wie er seine Tat sühnen kann. Auch der Monolog Jachimos V, 2 betrachtet nachträglich seine Niederlage und erkennt sie als eine gerechte Strafe für seine Intrigen an. Der Monolog Wolseys (H 8 III, 2, 203) beschäftigt sich zunächst mit dem eigentümlichen Verhalten des Königs, das sich der Kardinal zu erklären sucht. Während er dabei ist, einen Plan zu ersinnen, wie er sich bei dem König wieder in Gunst setzen kann, entdeckt er seinen Brief an den Papst und erkennt die Hoffnungslosigkeit seiner Lage. Auch Cranmer stellt V, 2, 10 Vermutungen über das eigentümliche Verhalten Buts' ihm gegenüber an, ergibt sich jedoch passiv in sein Schicksal. — Für die verhältnismäßige Häufigkeit, mit der Shakespeare die nachträgliche Reflexion in seinen Monologen verwendet, lassen sich verschiedene Gründe anführen. Viele Ereignisse und Handlungen begegnen uns im Verlaufe einer Handlung plötzlich und unvorbereitet und lassen eine nachträgliche Betrachtung wünschenswert erscheinen, sei es, um sie selbst in ihrer Be-

deutung und Tragweite zu beleuchten, oder um uns ihre Wirkung auf die interessierten Personen zu vergegenwärtigen. In jedem Falle tragen sie dabei indirekt zu unserer Aufklärung bei und erfüllen dadurch einen Zweck, dem sowohl das vorshakespearsche Drama als auch Shakespeare selbst in weitgehendstem Maße die Monologe dienstbar machte, wenn dieser auch die nachträgliche Reflexion namentlich in den reifen Dramen zu motivieren und in die fortschreitende Handlung einzureihen gewußt hat. Auch die größere Freiheit, mit der die nachträgliche Reflexion ihren Gegenstand behandeln konnte, indem die Herbeiführung eines Entschlusses oder einer festen Erkenntnis meist gar nicht beabsichtigt und nötig war, kam der ganzen Art, wie Shakespeare die Reflexion in seinen Monologen gestaltet, sehr entgegen.

4. Die Reflexion ist allgemeiner Art.

Der nachträglichen Reflexion in mancher Beziehung verwandt erscheint die allgemeine Reflexion im Monolog. So sehr es natürlich erscheint, daß dem menschlichen Bedürfnis, sich über die einzelnen Erfahrungen hinaus zu allgemeinen Erkenntnissen zu erheben, im Drama und besonders im Monolog Folge gegeben wird, so verhindert der undramatische Charakter solcher Reflexion ihr häufiges Vorkommen. Bei den Dramatikern vor Shakespeare sind derartige Betrachtungen schon deshalb selten, weil ihnen die dazu nötige Einsicht meist fehlte und ihr Hauptaugenmerk vor allem auf die äußeren Geschehnisse gerichtet war. Bei Shakespeare verhindert seine Abneigung gegen reines Theoretisieren und sein Empfinden für das Undramatische solcher Reflexion ihr ausgedehntes Vorkommen. Zwar in beschränktem Sinne erhebt sich fast in jedem Monolog der Reflektierende gelegentlich zu einer allgemeinen Betrachtung, indem er eine spezielle Erfahrung verallgemeinert oder in deduktiver Weise einer allgemeinen Wahrheit die Richtlinien zu seinem Verhalten in einem besonderen Falle entnimmt; namentlich der Monologschluß liebt derartige Verallgemeinerungen als Zusammenfassung und wirkungsvollen Abschluß, aber als überwiegender Inhalt findet sich eine fort-

laufende Gedankenreihe allgemeiner Art nur selten, und wir werden in jedem Fall einen besonderen Grund zu ihrem Vorhandensein feststellen können. — Der Monolog des Königs (H 6 C II, 5) geht von einer Betrachtung der Schlacht, aus der er sich entfernt, zu allgemeinen Betrachtungen über seinen Stand über, wobei er sich in halb reflektierender, halb lyrischer Ausmalung des friedlichen Schäferlebens verliert. Der Monolog wird dadurch zu einem scharfen Kontrast gegen die unmittelbar folgenden Monologe, in denen uns die Greuel des Bürgerkrieges in erschreckender Weise vor Augen treten. Die allgemeinen Betrachtungen des Bruders Lorenzo (Rom. II, 3) charakterisieren den uns bis dahin fremden Mönch und bereiten durch die Vorführung seiner botanischen Kenntnisse im besonderen die bedeutende Rolle vor, die er später in der Handlung noch spielt.[1] Den allgemeinen Erörterungen Brakenburys (R 3 I,4 76) fehlt die innere Anteilnahme an dem Gesprochenen, ihr Zweck liegt in der Ausfüllung der Pause, die in der Handlung eingetreten ist, wozu ebenso wie die nachträgliche Reflexion auch die allgemeine gelegentlich ein bequemes Mittel ist. Viel natürlicher klingen die ähnlichen Ausführungen König Heinrichs V. (IV, 1, 247) über seinen Stand, die seine eigenen Erfahrungen, die er gemacht, verarbeiten. Die ganz allgemein gehaltene Reflexion Brutus' (Caes. II, 1, 61) ist nur eine Reflexion über seine Erlebnisse, der ganz persönliche Anfang des Monologs:

„Since Cassius first did whet me against Caesar,
I have not slept“

gibt das Thema zu der folgenden Betrachtung. Unpersönlicher schon ist die Reflexion über die Verschwörung in dem folgenden Monolog II, 1, 77; auch hier erscheint, wenn auch nur als Nebenzweck, die Ausfüllung der Pause zwischen der Anmeldung der Verschwörer und ihrem Eintreten. Eine eigentümliche Verwendung allgemeiner Reflexion zum Ausdruck ganz persönlicher Erlebnisse zeigt der Monolog Coriolans IV, 4, 12, der in allgemeiner Weise

[1] Gervinus (II.13) weist auch bei diesem Monolog auf die inhaltliche Verwandtschaft mit dem antiken Chor hin.

seinen Übertritt zum Feinde betrachtet, worauf jedoch nur zum Schluß, als schäme er sich seiner Treulosigkeit, mit einem kurzen: „so with me“ hingewiesen wird, die Szene des Monologs — vor Aufidius' Haus in Antium — erspart jede weitere Darlegung. Für Hamlet ist das Philosophieren im Selbstgespräch ein vortreffliches Mittel zur Betonung seiner Neigung zur Reflexion; die allgemeine Betrachtung über Welt und Menschen kommt fast in allen seinen Monologen zu ihrem Recht, ohne daß jedoch die notwendige Rücksicht auf die Handlung vernachlässigt wäre. Ganz allgemein von Anfang bis zu Ende ist die Reflexion in dem berühmten Monologe III, 1, 56. Durch ihre ganz persönliche Note wird sie dennoch zu einem wichtigen Bestandteil wenn nicht der äußeren so der inneren Handlung und erscheint nicht losgelöst von ihr nur ihres philosophischen Gehaltes wegen da zu sein. Auf die Heranziehung allgemeiner Reflexion zur Begründung seines Handelns in dem Monologe Edmunds (Lr. I, 2) wurde schon oben hingewiesen; zu ironischen Betrachtungen über den menschlichen Aberglauben wird er durch die Ausführungen Glosters über dieses Thema I, 2, 128 gereizt. Seinen allgemeinen Ausführungen läßt er zur Verdeutlichung ein praktisches Beispiel folgen. Der Inhalt dieses Monologs tritt hinter seiner charakterisierenden Bedeutung zurück, die zum Schluß durch das offene Selbstbekenntnis:

„my cue is villanous melancholy with a sigh like Tom o' Bedlam“ stark betont wird. Edgar leitet seine beiden Monologe auf der Heide III,6,IV,1 mit allgemeinen Betrachtungen ein, die ganz im Hinblick auf seine eigene Lage gehalten sind, über die zu reflektieren er dann fortfährt. Die allgemeine Reflexion der Lady Macbeth III, 2, 5 verdichtet die Erfahrung, die sie an ihrem Gemahl gemacht, zu einer allgemeinen Wahrheit, läßt uns aber zugleich den Inhalt des Zwiegesprächs, das sie mit Macbeth zu haben wünscht, ahnen. Der Monolog Macbeths I, 7 beginnt mit einer allgemeinen Betrachtung über den Mord und seine Folgen, aus der dann Macbeth die Konsequenzen für sein eigenes Handeln zieht. Ganz losgelöst von dem besonderen Fall ist seine Reflexion in dem Monolog V, 5, 9, der an die Nachricht von dem Tode der Lady

anknüpft und eine durchaus pessimistische Welt- und Lebensanschauung enthält, die jedoch nur aus der Stimmung des Macbeth herauswachsen kann. In Tim. werden wir Apemantus, der ja als cynischer Philosoph eingeführt wird, in allgemeiner Weise reflektierend finden. Jn seinen Monologen während Timons Gastgelage (I, 2, 37 und 56, 137) ergreift er die Gelegenheit zu ironischen Betrachtungen über die menschlichen Schwächen. Die Reflexion in dem Monolog des Posthumus (Cymb II, 5) über die Fehler des Weibes, die zum Ergebnis seiner natürlichen Schlechtigkeit gelangt, steht auf etwas schwachen Füßen, indem er dabei auf der einen Erfahrung aufbaut, die er nicht einmal persönlich gemacht hat, sondern die ihm ein Schwindler vorgelogen hat. Der Monolog Imogens III, 6 zeigt eine starke Neigung zu eingestreuten Philosophismen, während in ihrem Monolog IV, 2, 33 — wie sie selbst sagt — die Erfahrung sie zwingt, ihre Meinung über das Leben am Hof und anderswo wesentlich umzuändern. Die allgemeinen Betrachtungen, mit denen Bellarius seinen Monolog IV, 2, 169 einleitet, dienen ihm zur Erklärung der Tatsachen, die er dann mitteilt.

5. Die Reflexion charakterisiert handelnde Personen.

Jeder Monolog, der einen mit der Handlung in Zusammenhang stehenden Zweck erfüllt, charakterisiert zugleich durch die Art und Weise, wie dies geschieht, den Monologisierenden. Dadurch, daß die Persönlichkeit oder das Handeln einer anderen Person zum eigentlichen Gegenstand der Reflexion gemacht wird, wird das charakterisierende Vermögen des Monologs erweitert, jedoch endet der Versuch solcher Charakterisierung sehr leicht in rein epischer Charakterschilderung und -beschreibung, wofür uns sowohl das vorshakespearsche Drama als auch Shakespeare selbst Beispiele geben. Es gilt auch hier, durch einen engen Zusammenhang des Monologs mit der Handlung die epische Erzählung durch dramatische Formen zu überwinden, eine Aufgabe, die Shakespeare in einigen solchen Monologen, deren Zahl nicht sehr groß ist, vortrefflich gelöst hat. — In den Jugenddramen begegnet uns einigemal mehr

schildernde und sich mit den äußeren Eigenschaften einer Person befassende Charakteristik. So schildert die Gräfin (H 6 A II, 3, 15) beim Eintritt des gefürchteten Talbot diesen, ohne auf seine Anwesenheit Rücksicht zu nehmen. Als treibendes Motiv erscheint hier die Enttäuschung, die ihr die Wirklichkeit bereitet, gegenüber dem Bild, das sich ihre Phantasie von Talbot gemacht. In der äußeren Situation ähnlich, jedoch aus dem entgegengesetzten Gefühl der Bewunderung erscheint die Charakterisierung der Lady Grey durh König Eduard (H 6 C III, 2, 84), ebenfalls in ihrer Gegenwart und ohne Rücksicht auf ihre Umgebung gegeben als Begründung seiner unmittelbar folgenden Werbung. Die kurze Charakterisierung der abgehenden Personen durch König Heinrich (H 5 IV, 1, 85) dient hauptsächlich dazu, den vorangehenden Dialog abzuschließen und zum folgenden überzuleiten. Eine solche kurze Charakterisierung der abgehenden Personen findet sich häufig als Monologanfang. In dem Monolog des Cassius (Caes. I, 2, 312), in dem dieser über den Charakter des Brutus unter dem Gesichtspunkt seiner eigenen Absichten reflektiert, ergibt sich die Charakterisierung von selbst und erscheint nicht als Zweck des Monologs. Noch meisterhafter ist in dieser Beziehung der Monolog der Lady Macbeth I, 5, in dem ein scharfumrissenes Bild von Macbeths Charakter gegeben wird, dadurch aber, daß jeder Zug von der Lady auf die Verwendbarkeit für ihre ehrgeizigen Absichten geprüft wird, das rein Charakterschildernde gänzlich zurücktritt. Dies ist nicht der Fall in den Monologen des Flavius (Tim. I, 2, 165, 197), in denen uns dieser ein Bild von dem Verschwender Timon gibt, obwohl wir auch hier durch den persönlichen Schmerz über die Verschwendung seines Herrn den charakterisierenden Zweck der Monologe weniger empfinden. Ähnlich sind die Monologe des Enobarbus, in denen dieser Antonius' Handeln seiner Kritik unterzieht (Ant. III, 13, 29, 195). In dem ersten Monolog spricht er nur aus, was jeder Zuschauer selbst empfinden kann, während der zweite Monolog durch die persönliche Konsequenz, die Enobarbus zieht, eine dramatische Bedeutung erhält. Aus dem Monolog Imogens (Cymb. III, 6, 82), in dem sie die

Lebensart von Bellarius und seinen Genossen charakterisiert, spricht die angenehme Enttäuschung, die sie erfahren; nebenbei erfüllt der Monolog auch pausenfüllende Zwecke.

B. Epische Monologe.

1. Die Monologe offenbaren den Zustand des Monologisierenden.

Die Charakterisierung des Monologisierenden selbst führt uns zu den bei Shakespeare sehr zahlreichen Enthüllungs- und Offenbarungsmonologen. Das häufige Vorkommen solcher Monologe, insbesondere in Situationen, wo wir statt eines offenbarenden Berichtes Reflexion über den Gegenstand selbst erwarten, zeigt die starke Abhängigkeit Shakespeares von dem Gebrauch des ihm vorangehenden Dramas am deutlichsten. Die Monologe der ersten Anfänge des englischen Dramas entspringen der Auffassung, daß der Zuschauer der Vertraute des Monologisierenden ist, dem dieser alles enthüllt, was er vor den anderen handelnden Personen verbergen muß. Die Entwicklung des Dramas bis zu Shakespeare hat an dieser Auffassung des Monologs wenig geändert, noch Kyd und Marlowe setzen ein solches Verhältnis des Monologisierenden zu dem Publikum stillschweigend voraus, obwohl die Auffassung des intimen Charakters des Monologs sich bei ihnen und ihren Zeitgenossen schon ankündigt.[1] Shakespeare steht in dieser Entwicklung des Monologs vom Einzelgespräch — wobei der Zuschauer stillschweigendes vis-à-vis des Monologisierenden ist — zum wirklichen Selbstgespräch mitten drin, ohne sie zu einem klaren Abschluß zu bringen. Während ihn in zahlreichen Reflexionsmonologen das Interesse an dem Gegenstand und seiner Gestaltung die Rücksicht auf das Publikum vergessen läßt, greift er viel häufiger zu dem bequemen Mittel der einfachen Selbstoffenbarung und zerstört, indem er deutlich erkennen läßt, daß wir unterrichtet und aufgeklärt werden sollen, das In-

[1] Vgl. Lott, S. 92.

time des Monologs. Diese Vorliebe Shakespeares für die mehr episch-offenbarenden Monologe, die wir als Festhalten an der Tradition verstehen, hat nicht nur der wirklich dramatischen Reflexion die breitere Verwendung verwehrt, sondern läßt auch da, wo diese hervortritt, ihre Spuren häufig deutlich erkennen. — Der Monolog Idens (H 6 B IV, 10) ist ganz im Sinne der alten Selbsteinführungsmonologe gehalten, mit denen sich im alten Drama die Personen bei ihrem ersten Auftreten dem Publikum vorstellten. Solche Monologe begegnen uns später nicht mehr. Auch Percy tritt uns (H 4 A II, 3) in einem Monolog zuerst gegenüber, doch geschieht hier seine Charakterisierung geschickter, indem er die Verlesung eines Briefes durch temperamentvolle Anmerkungen unterbricht. Die Offenbarungsmonologe in den frühen Werken des Dichters sind meist sachliche Darlegungen von Tatsachen. Ohne Reflexion breitet der Monologisierende seine Pläne und Absichten in der Form fertiger Entschlüsse auseinander, erläutert und begründet sie auch gelegentlich nachträglich, als fürchte er Mißverständnisse bei dem Publikum. In dieser Weise finden wir monologisierend:

Tit.: Aaron II, 1, III, 1, 189, IV, 2, 172; Tamora II, 3, 187. H 6 A: Sohn I, 4, 21, Gräfin II, 3, 4, Plantagenet II, 5, 12. H 6 B: York I, 1, 214, Herzogin I, 2, 61. H 6 C: Warwick III, 3, 256, Gloster V, 7, 21.

Ein tieferes Bekenntnis seines Seelenzustandes enthält der Monolog Suffolks (H 6 A V, 3, 60), der uns seine Liebe zu Margarete offenbart. Einen Fortschritt gegenüber der einfachen Erzählung in der Ichform zeigt der kurze Monolog Cliffords (H 6 C I, 3, 49), in dem dieser in lebhafter Apostrophe:

„Plantagenet, I come Plantagenet!“

seine weiteren Absichten offenbart. Die Monologe Richards (R 3 I, 1, 117, 145; IV, 3, 36) enthalten ausführliche Darlegungen seiner Pläne, wobei das Publikum als Zuhörer nicht gut weggedacht werden kann, indem überall die fertigen Entschlüsse mitgeteilt werden. I, 3, 324 findet eine Reflexion über sein eigenes Handeln statt, die den ränkevollen Gloster vortrefflich charakterisiert. Die Reflexion Richards II. in

seinem einzigen Monologe V, 5[1] ist hier Mittel, um uns einen Einblick in sein Innenleben nach seiner Entthronung zu gestatten. In dem Monolog des Prinzen Heinrich (H 4 A I, 2, 219), in dem uns dieser sein wahres Verhältnis zu Falstaff und seinen Genossen enthüllt und seine künftige Entwicklung vorzeichnet, spricht mehr als der Monologisierende der Dichter, der den Prinzen keinen Mißverständnissen aussetzen will, wenn auch auf Kosten der Wahrscheinlichkeit.[2] In den späteren Werken werden Offenbarungsmonologe seltener im gleichen Maße, wie wir die Reflexion stärker in den Monologen verwandt sehen. Wo sie begegnen, treten die Monologisierenden nicht mehr vor das Publikum mit der Absicht, nun etwas meist mit der äußeren Handlung in Zusammenhang stehendes zu enthüllen, sondern ein heftiger Affekt löst ein meist kurzes, aber inhaltvolles, persönliches Bekenntnis aus, das dann meist in Apostrophenform gegeben wird. Dieser Art sind die intimen Bekenntnisse von Brutus (Caes. II, 1, 2, II, 2, 130), Trebonius (Caes. II, 2, 126), Pindarus (Caes. V, 3, 47), Cordelia (Lr. I, 1, 79), Edgar (Lr. IV, 1, 28, 40). Der Monolog des Königs (Hml. IV, 3, 60) enthüllt uns die Absichten, die er mit der Sendung Hamlets nach England verfolgt, ohne episch zu werden, indem das persönliche Interesse an dem Gelingen seines Planes stark betont wird. In Mcb. gestatten uns eine Reihe von Monologen tiefe Einblicke in das Seelenleben des Helden. So das unter dem Eindruck der Nachricht der Mörder unmittelbar hervorbrechende Bekenntnis III, 4, 21 und die bitteren Worte in dem Monolog V, 3, 19. Einen affektlosen Bericht über seinen inneren Zustand enthält der Monolog V, 5, 9, den wir in der Hauptsache als pausenfüllend ansprechen müssen. Das kurze Bekenntnis auf dem Schlachtfeld V, 7, 11 entspringt dem Vertrauen auf die Worte der Hexen, das ihm noch Sicherheit verspricht. Nur Andeutungen dessen, was in der Seele des Monologisierenden vorgeht, enthalten

[1] Der Monolog ist ein seltenes Beispiel dafür, wie Shakespeare auch im Monolog zu irgendwelchem Zweck Musik verwendet, hier um einen eigenartigen Kontrast herzustellen.

[2] Auf die Widersprüche in diesem Monolog weisen auch Vischer (Sh.-Stud. IV. S. 151) und Kilian (S. 27) hin.

die Monologe des Menas und Enobarbus (Ant. II, 7, 86, III, 10). Zahlreicher werden die Offenbarungsmonologe wieder in Cymb. Pisanio bekennt hier verschiedene Male seine unentwegte Treue (I, 5, 86, III, 5, 102, IV, 3, 36), der etwas schwatzhafte Cloten enthüllt unbefangen seine Pläne und Absichten (III, 5, 70, 133). der Wunsch Imogens III, 6, 74 zeigt deutlich ihre Gefühle, auch der Monolog Posthumus' V, 4, 4 enthält unter der Decke der Reflexion viel persönliches Bekenntnis.

2. Die Monologe offenbaren in direkt für das Publikum bestimmter Weise.

Indem Shakespeare in den bisher betrachteten Monologen der Offenbarung den Anschein innerer Notwendigkeit zu geben wußte und so die Rücksicht auf das Publikum in hohem Grade ausschaltete, verließ er die historisch gegebenen Bahnen und erhob sich zu einer höheren Auffassung. In einer Reihe von Monologen jedoch fehlt dieses innere Bedürfnis des Monologisierenden sich auszusprechen völlig, und ihr Inhalt nimmt den alten Charakter vertraulicher Mitteilungen und aufklärender, unterrichtender Erörterungen für das Publikum an. Namentlich Monologe in Gegenwart anderer Personen zeigen noch mit Vorliebe diesen Charakter, was zum Teil aus dem Einfluß der ja für das Publikum bestimmten asides zu erklären ist. Auch hier finden sich die Jugendwerke am stärksten beteiligt. — Direkt an das Publikum wendet sich Aaron (Tit. II, 3), während er das Gold vergräbt, und klärt es über den Zweck dieser Handlung auf. III, 3 verläßt er plötzlich die Szene, nicht ohne den Grund seines Abgangs mitzuteilen, IV, 2, 25 erklärt er uns den Zusammenhang von Titus' Worten, und dieser erhellt V, 2, 142 durch einen kurzen Monolog die Situation. In allen diesen Fällen spüren wir die deutliche Absicht des Dichters (II, 3 ist sie direkt ausgesprochen), Unklarheiten und Mißverständnisse bei dem Zuschauer zu vermeiden, H 6 A III, 1, 61 soll uns der Monolog Plantagenets seine Stellung zu dem im Dialog Gesprochenen zeigen, da er sich — wie er selbst sagt — in diesen nicht einmischen kann. Der Monolog Suf-

folks V, 5, 103, der das Stück beschließt und zusammenfassend den Stand der Dinge betrachtet, ist ganz im Stile eines Epilogs gehalten und könnte als solcher gesprochen werden. In H 6 B begegnen uns zwei mitteilende Monologe, der des Edelmanns IV, 1, 144 und der Idens IV, 10, 82, in denen diese erklären, was sie mit dem Leichnam anfangen wollen, bei dem sie verweilen. Von großer Unwahrscheinlichkeit ist der Monolog Yorks V, 1, 23, wo dieser auf eine Frage Buckinghams unter vier Augen zunächst in einem ziemlich langen Monolog (9 Verse) die Empfindungen schildert, die diese Frage in ihm ausgelöst hat, mit Rücksicht auf das Publikum, das über diesen Entrüstungssturm in Yorks Innern nicht unaufgeklärt bleiben soll. Auch der Monolog Richards V, 2, 66 hat als intimes Selbsgespräch keinen rechten Sinn. Der Monolog Warwicks (H 6 C II, 3) zeigt eine neue Art der Beziehung des Monologisierenden zu dem Hörer durch die Erklärung der Gründe und des Zweckes seines Auftretens. In ähnlicher Weise monologisieren Margarete (R 3 IV, 4), Cinna (Caes. III, 3), Kent (Lr. I, 4), Cloten (Cymb. IV, 1), alles Monologe, die am Anfang einer Szene stehen. Endlich sind für das Publikum alle die Monologe bestimmt, die die einfache Mitteilung eines Entschlusses enthalten. Sie sind gewöhnlich mit dem Abtreten der betreffenden Person verbunden, rechtfertigen dieses und klären zugleich den Zuschauer über die Tätigkeit des Monologisierenden während seiner Abwesenheit auf. Dieser Art sind die Monologe Lorenzos (Rom. V, 2, 24), des Mörders (R 3 I, 4, 286) und Richards selbst (III, 5, 106). Auch der zweite Teil von Cassius' Monolog (Caes. I, 2, 312) ist rein mitteilend, ebenso der Monolog Edmunds (Lr. III, 3, 22). Von den Monologen Jagos sind die beiden II, 3, 388 und III, 3, 321 hierher zu rechnen, von denen der letztere mit dem für diese Monologe charakteristischen „I will“ beginnt, das jede Entwicklung des folgenden Entschlusses von vornherein ablehnt. Tim. III, 1, 5 stellt Lucullus den eintretenden Flaminius dem Publikum vor und gibt gleichzeitig den Zweck seines Kommens an. Ant. III, 7, 6 gibt Enobarbus in einem kurzen Monolog die Antwort auf die Frage der Cleopatra, die er dieser nicht geben, dem Publikum aber schon

wegen des darin enthaltenen Wortspiels nicht vorenthalten will. In Cymb. sind die Monologe der Königin I, 1, 103 und Clotens IV, 2, 62 kurze Mitteilungen an das Publikum; aufklärender Natur ist der Monolog des Cornelius I, 5, 34, in dem dieser die wahren Eigenschaften des der Königin verabfolgten Saftes erläutert. Auch die Monologe des Posthumus V, 1 und V, 3, 64, soweit sie seine zweimalige Verkleidung betreffen, dienen zur Aufklärung des Publikums.

3. Die Monologe begleiten und erläutern eine gleichzeitige Handlung.

Das Streben nach möglichster Deutlichkeit, das Shakespeare mit den Dramatikern vor und neben sich gemein und dem er besonders auch die Monologe dienstbar gemacht hat, ist im Hinblick auf die geistige Beschaffenheit der großen Masse des elisabethanischen Theaterpublikums[1] durchaus zu verstehen. Besonders deutlich erkennbar ist es in den Monologen, die eine Handlung auf der Bühne, sei es des Monologisierenden selbst, sei es einer anderen Person, erläuternd begleiten. Während das moderne Drama von dem umgekehrten Grundsatze ausgehend Monologe vermeidet und sie durch stummes Spiel, dessen Direktiven in den Bühnenanweisungen gegeben werden, ersetzt,[2] werden stumme Handlungen bei Shakespeare vermieden, vielmehr von dem Handelnden selbst noch einmal in Worten ausgedrückt, wodurch dann Bühnenanweisungen naturgemäß überflüssig werden.[3] — Der Soldat (H 6 A II, 1, 78) soll durch sein Auftreten die Furcht vor dem Namen Talbot charakterisieren und betont dies, während er die Beute zusammenrafft, die die Franzosen zurückgelassen; ein persönliches Interesse fehlt diesem Monolog völlig. In Rom. begleitet V, 3, 49 Romeo das Erbrechen der Gruft mit einem Monolog, der sich mit

[1] Der Vorstellung, Shakespeares Dramen seien für ein höfisches Publikum bestimmt gewesen, ist besonders kräftig Rümelin (S. 1 ff.) entgegengetreten.

[2] Als besonders markantes Beispiel seien die reifen Dramen Ibsens erwähnt. (Vgl. Franz, S. 114 ff.)

[3] Vgl. den Abschnitt bei Franz, S. 86 über Shakespeare und die Spielanweisungen.

dem uns schon bekannten Zweck dieser Handlung beschäftigt. Der im Hintergrund beobachtende Paris tritt nicht unmittelbar hervor, sondern wir hören erst in einem Monolog, daß er Romeo erkannt und den Entschluß gefaßt hat, ihn zur Rede zu stellen. Der Monolog Lorenzos V, 3, 140, der in die Gruft eintritt, gibt eine Schilderung des Anblicks, der sich ihm dort nach und nach enthüllt und spricht so noch einmal aus, was uns die Gebärden, die sich dem Schauspieler in dieser Situation aufdrängen müssen, andeuten. Ebenso kleidet Julie V, 3, 161 das Bild, das sich ihr darbietet, in Worte und erläutert dann ihre eigene Handlung, den Kuß, durch den sie den Tod erhofft. Die hervorbrechenden Tränen Huberts (John IV, 1, 25) klären uns zur Genüge über seine Gefühle auf, dennoch werden diese in einem Monolog noch einmal ausführlich dargelegt. Auch der Monolog Arthurs IV, 3, ehe er den Sprung von der Mauer herab wagt, zeigt das deutliche Bestreben des Dichters, den Zuschauer über nichts im Unklaren zu lassen, weder über die Verkleidung Arthurs noch über seine Absichten überhaupt. Der Monolog des Brutus (Caes. IV, 3, 65) vor der Erscheinung von Caesars Geist verfolgt Schritt für Schritt die Tätigkeit und die Bewegungen des Knaben Lucius, der zuerst die Laute spielt und dabei einschläft, verliert aber durch das warme Mitgefühl, das Brutus diese Worte sprechen lässt, das rein Schildernde. Edmund (Lr. II, 1, 35) verletzt sich selbst am Arm und erklärt in einem kurzen, begleitenden Monolog den Zweck dieser Selbstverletzung. Jago beobachtet II, 1, 168 Cassio und Desdemona und gibt in dem Monolog fast jede Miene und jede Bewegung der beiden wieder, zugleich mit seinen eigenen sarkastischen Bemerkungen versehen. Othello erklärt V, 2, 252, während er sich mit einem neuen Schwert versieht, dessen Eigenschaften. In dem Monolog Macbeths IV, 1, 144 sind die Empfindungen in den Vordergrund gerückt, die die Erscheinungen in ihm auslösen, nicht deren Betrachtung selbst. Der Soldat, der Tim. V, 3 auftritt, kommt in einer bestimmten Absicht, die er uns notgedrungen sagen muß; während er den Abdruck der Grabschrift nimmt, ergeht er sich in einem Lob auf Alcibiades. Der Monolog Jachimos (Cymb. II, 2, 11)

enthält nichts weiter als eine Wiedergabe der Eindrücke, die er in Imogens Schlafzimmer empfängt, die notwendig ist, wenn wir den Zweck seines Gebahrens begreifen sollen.[1]

4. Die Monologe schildern und erzählen in rein epischer Form.

Am weitesten entfernt sich der Monolog von seiner eigentlichen Bedeutung, wenn er rein epischen Bericht oder Schilderung in sich aufnimmt. Der Monolog im englischen Drama nimmt von derartig rein epischen Formen den Ausgangspunkt zu der Entwicklung, die sich im wesentlichen — soweit der Inhalt in Betracht kommt — als Zurückdrängen des epischen Inhaltes und seinen Ersatz durch die dramatische Reflexion bezeichnen läßt. Wie weit dieser Prozeß im Drama Shakespeares noch von seinem Abschluß entfernt ist, zeigen die vielen Fälle, wo epische Elemente in ganz naiver Form in die Monologe aufgenommen und damit deren dramatische Wirkung sowohl wie die Illusion des intimen Selbstgesprächs vernichtet werden.[2] Auch hier stehen die späteren Dramen auf einer höheren Stufe der Auffassung. als die Monologe der frühen Zeit verraten. — Talbot eröffnet (H 6 A I, 5) die Szene mit einem kurzen Bericht über das Auftreten der Pucelle in der Schlacht und bereitet damit zugleich den folgenden Dialog mit ihr vor; in dem folgenden Monolog 19 sucht er, die Wirkung der Pucelle auf die Soldaten durch anschauliche Vergleiche zu schildern. Plump und direkt an das Publikum gerichtet ist der Monolog des Pfaffen Hume (H 6 B I, 2, 87), in dem uns dieser über die zweideutige Rolle, die er spielt, aufklärt. Der so dramatisch einsetzende Monolog Yorks III, 1, 331 geht 355 in einen rein epi-

[1] Ausser in diesen Fällen findet sich monologbegleitende oder -unterbrechende Handlung ziemlich häufig in der verschiedensten Weise, jedoch sehr selten, ohne daß in dem Monolog nicht irgendwie Bezug darauf genommen oder die Handlung auch noch durch das Wort kurz angedeutet wird.

[2] Über die epischen Elemente in Shakespeares Dramen überhaupt handelt Delius, Shakespeare-Jahrb. V. Vgl. auch W. Grosch: Bote und Botenbericht im engl. Drama bis Shakespeare, Diss. Gießen 1911.

schen Bericht über die Art der Ausführung seiner Pläne und die Persönlichkeit Cades, den er als Werkzeug benutzen will, über. Zugleich erscheint uns dadurch die Entwicklung des Planes im ersten Teile des Monologs etwas gemacht und nur scheinbar, denn wenn York schon so umfassende Maßregeln getroffen hat, muß er schon zur ziemlich klaren Erkenntnis seiner Pläne gelangt gewesen sein, obwohl er erst direkt vor dem Monolog den entscheidenden Auftrag nach Irland zu gehen, erhält. Cade erzählt IV, 10 in seinem Monolog in Idens Garten ganz unbefangen seine Erlebnisse in den letzten Tagen, und zu welchem Zweck er hierher kam. In H 6 C ist der Monolog Yorks I, 4 trotz aller dramatischen Bewegtheit der Sprache rein episch. York sondert sich von dem Getümmel der Schlacht ab und gibt uns einen Bericht über ihren bisherigen Verlauf unter besonderer Berücksichtigung des charakterisierenden Betragens seiner Söhne im Kampf. Romeo schildert V, 1, 34 ausführlich den Apotheker und das Aussehen seines Ladens, wohl um uns seine Armut deutlich zu machen, die ihn zwingt, das Gift zu verkaufen. Aus dem Munde eines Menschen, der uns gerade seinen Entschluß zu sterben mitgeteilt hat, klingt die Schilderung doppelt störend. R 3 wird durch einen Monolog Glosters eröffnet, der ganz im Sinne des alten Expositionsmonologs, wie er nach dem Beispiel Senecas im alten Drama Regel war, gehalten ist. Nach einer allgemeinen Schilderung der Zustände im Reich kommt er in ebenfalls erzählender Weise auf seine Person zu sprechen, um dann durch einen Bericht über die Intriguen, die er gegen Clarence gesponnen, einen Ausblick auf das folgende Drama zu eröffnen. Gänzlich unmotiviert ist das Auftreten des Kanzlisten III, 6, der mit einer Klageschrift in der Hand erscheint und sich ausführlich über ihre Entstehung und ihren Inhalt ausläßt. Der Monolog soll die Ungerechtigkeit des Verfahrens gegen Hastings charakterisieren, und der Kanzlist weist auf diesen Zweck seiner Ausführungen am Schluß eindringlich hin.[1] Ebenso tritt Tyrell IV, 3

[1] Brandl (Einleitung zur Schlegel-Tieckschen Shakespeareübersetzung I, S. 31) erklärt diesen Monolog aus den Bühnenverhältnissen, wonach er auf der Vorderbühne gesprochen worden wäre, während auf der Hinterbühne ein notwendiger Dekorations-

lediglich zu dem Zwecke auf, uns von der Ermordung der beiden Königsknaben in Kenntnis zu setzen und sie vor allem zu schildern. In dem Gebet König Heinrichs (H 5 IV, 1, 306) empfinden wir die Aufzählung seiner Handlungen, die er zur Sühne des Verbrechens seines Vaters vollbracht, als etwas gewaltsam herbeigezogen; das so flehend einsetzende Gebet nimmt dadurch einen etwas unbescheidenen Charakter an. Der einzige Monolog Caesars II, 2 ist ein kurzer Bericht über die Ereignisse der vergangenen Nacht, der den folgenden Dialog mit Calpurnia vorbereitet. Ebenso soll uns das Auftreten des Artemidorus II, 3, der seinen Zettel verliest und angibt, was er damit anfangen will, mit diesem Mann und seinen Absichten bekannt machen und sein späteres Auftreten vorbereiten, wie überhaupt die Verlesung von Schriftstücken, Briefen u. s. w. immer ein bequemes Mittel ist zur Aufnahme von Mitteilungen, die sich sonst nicht gut unterbringen lassen. Der Monolog Edgars (Lr. II, 3) enthält gar nichts Dramatisches. Er erzählt seine Erlebnisse und gibt eine ausführliche Schilderung der Verkleidung, die er annehmen will. In dem Monolog IV, 6, 261, der uns durch die Verlesung von Gonerils Brief über deren Verhältnis zu Edmund aufklären soll, merken wir trotz der begreiflichen Neugier Edgars doch die absichtliche Herbeiführung des Monologs zu dem obenangeführten Zweck. Auch der Monolog Kents II, 2, 167, der uns — ebenfalls unter Heranziehung eines Briefes — von der für die Handlung bedeutenden Tatsache von Cordelias bevorstehendem Eingreifen in Kenntnis setzt, trägt nur äußerlich durch den Eindruck von Kents jammervoller Lage dramatischen Charakter. Oth. II, 3, 50 erzählt Jago die Vorbereitungen, die er zur Verwirklichung seiner Intrigue getroffen. III, 3, 290 erzählt Emilia ohne persönliche Veranlassung die Geschichte von Desdemonas Taschentuch, das sie gefunden, nur damit wir später die Rolle verstehen, die dieses Tuch in der Handlung noch spielt. Wie auch epische Elemente in den Monolog verwoben

---

wechsel stattfand. Wenn dies auch als Nebenzweck gelten mag, so war Shakespeare doch offenbar an dem Inhalt des Monologs viel gelegen, der zudem nicht frei erfunden, sondern durch die Chronik gegeben war. (Vgl. Boswell-Stone: Shakespeares Holinshed, London 1907, S. 376.)

werden können, ohne seinen dramatischen Charakter zu stören, zeigen die kurzen Worte Banquos (Mcb. III, 1, 1):

„Thou hast it now: King, Cawdor, Glamis, all“, wo wir mit einem Wort unauffällig von der unterdessen erfolgten Krönung Macbeths erfahren. Stärker schon tritt das Erzählende des Monologs der Lady II, 2, 17 hervor, wo diese ihre Maßnahmen berichtet, die sie zur Vorbereitung des Mordes getroffen. In Tim. ist die Schilderung von Timons verschwenderischer Wirtschaft durch den Senator II, 1 undramatisch, auch in den verschiedenen Monologen des Flavius (s. o. S. 25), die dasselbe Thema behandeln, nimmt das rein Beschreibende einen breiten Raum ein. In Ant. begegnen wir zwei rein epischen Monologen, dem des Enobarbus III, 10, der auftritt, um den Bericht von dem Ausgang der Schlacht zu überbringen und dem noch weniger motivierten des Scarus (IV, 12, 4), der von Antonius zurückgelassen, die Pause bis zu seiner Rückkehr mit der Erzählung einer Anekdote und einer Betrachtung über Antonius' Betragen, das uns doch unmittelbar vorgeführt wurde, ausfüllt. In dem Monolog Pisanios (Cymb. III, 2) ist die Mitteilung von Posthumus' Absichten vermittels eines Briefes dramatisch gestaltet durch die heftigen Anmerkungen, die der Monologisierende zu den einzelnen Stellen gibt. Rein erzählend dagegen verfährt in breiter Weise der Monolog des Bellarius III, 3, 79, der uns über die Persönlichkeit der beiden Knaben, ihre Erlebnisse, und die Rolle, die er selbst dabei gespielt hat, aufklärt. Imogen leitet ihren Monolog III, 6 mit einem kurzen Bericht über ihre bisherigen Erlebnisse auf der Reise ein. Der Monolog des Kämmerers (H 8 V, 4, 71) gibt eine lebhafte Schilderung von dem Gedränge, das er beobachtet.

C. Affektmonologe.

Während bisher in allen Monologen die vernünftige Überlegung des Monologisierenden Ausdruck fand, spielt diese bei den Affektmonologen nur eine untergeordnete Rolle, indem der Inhalt hier vorwiegend von einer den Monologisierenden erfüllenden

Stimmung abhängig ist. Das ältere englische Drama kennt Affektmonologe zunächst in der stereotypen Form von Klagemonologen, später wird auch anderen Stimmungen Ausdruck gegeben, und man sucht nach dem Beispiel Senecas, diese Affektmonologe zu Glanzstücken der Dramen herauszuarbeiten. In dem Maße, in dem das englische Drama einen persönlichen Charakter annimmt, wird auch die Behandlung der Affektmonologe immer individueller. Wenn ihr Vorhandensein überhaupt auch Shakespeare zu ihrer Verwendung gelegentlich angeregt haben mag, so darf man historische Einflüsse in der speziellen Gestaltung kaum annehmen, indem hier vor allem die lyrische Seite der Begabung des Dramatikers zur Wirkung kommt. Die zahlreichen Affektmonologe Shakespeares sind im ganzen frei von den Mängeln, die ihnen im Drama vor ihm häufig anhaften. Wo er es unternimmt, einer Stimmung in einem Monolog Ausdruck zu verleihen, geschieht es in einer der ganzen Art des Monologisierenden entsprechenden, persönlichen Weise, die uns zugleich den Umfang und die Tiefe menschlicher Gefühle zum Bewußtsein bringt.

Sehr zahlreich sind dem Charakter des ernsten Dramas entsprechend die K l a g e m o n o l o g e. — Clifford (H 6 B V, 2, 31) beklagt den Tod seines Vaters und knüpft daran sogleich die Offenbarung seines Wunsches nach Rache. In dumpfer Resignation enden dagegen die aufeinanderfolgenden Klagen von Sohn, Vater und König Heinrich (H 6 C II, 5), die uns wie ein erschütternder Notschrei des vom Bruderkrieg durchwühlten englischen Volkes entgegenklingen.[1] Warwick beklagt V, 2, 5 seinen eigenen Tod, den er herannahen fühlt, in einer Weise, die der Situation wenig angemessen erscheint, den Sterbenden aber in hohem Maße charakterisiert, indem er sich die Bedeutung seiner Persönlichkeit noch einmal vergegenwärtigt und die Trennung von seinen irdischen Gütern beklagt. In einem wunderbar zarten Monolog beklagt Paris (Rom. V, 3, 12) den Tod der

[1] Vischer (Sh.-Stud. V. S. 131) weist auf die Ähnlichkeit dieser Monologe mit dem antiken Chor hin, die uns auch schon an anderen Stellen begegnet ist. Über die technische Seite dieser Monologreihe vgl. weiter unten in dem Abschnitt über die Stellung der Monologe.

Geliebten. Der Monolog Romeos V, 3, 74 beklagt zunächst den erschlagenen Paris und verklingt dann in eine erhabene Klage über Romeos und der vermeintlich toten Julie Schicksal. Der Monolog Salisburys (R 2 I, 4, 18) entspringt einem warmen Mitgefühl mit dem verlassenen Herrscher, ebenso gibt der Gärtner III, 4, 102 seiner durch den vorangehenden Dialog mit der Königin herbeigeführten, wehmütigen Stimmung durch einen ahnungsvollen Monolog Ausdruck. Die Klage um seinen vermeintlich toten Vater wird von Prinz Heinrich (H 4 B IV, 5, 27) als eine Pflicht aufgefaßt, die er gerne erfüllen will. In dem Monolog wird seine Aufmerksamkeit durch die Betrachtung der Rechte in Anspruch genommen, die ihm der Tod seines Vaters bringt. Viel herzlicher erscheinen die Verse, die er (H 4 A V, 4, 87) dem von ihm erschlagenen Percy widmet, und mit denen er den Verlust des vermeintlich toten Falstaff beklagt; Antonius bringt Caesar (III, 1, 254) eine eindrucksvolle Klage dar durch die Prophezeiung der Folgen, die seine Ermordung für Italien haben wird. Ebenso spüren wir aus dem Monolog des Titinius an der Leiche Cassius' (Caes. V, 3, 80) den heißen Schmerz um den Tod des Freundes. Der Monolog Hamlets I, 2, 129 ist eine erschütternde Klage über die Welt, die ihn umgibt, die sich in heftigen Ausdrücken gegen ihre Verbrechen Luft macht, III, 1, 158 beklagt Ophelia mit rührenden Worten Hamlet, der ihr vorher wahnsinnig entgegengetreten ist. Gloster beklagt (Lr. IV, 6, 286) seinen eigenen jammervollen Zustand, der ihm den furchtbaren Wunsch aufdrängt, er möchte wahnsinnig werden, damit er sein Leid nicht empfinde. Das harte Schicksal Timons veranlaßt seinen treuen Diener Flavius zu den beiden Monologen IV, 2, 30, IV, 3, 464, in denen er warme Worte des Mitleids findet. Antonius sieht IV, 12, 18 sein Glück sinken und erträgt sein Unglück mit einer mannhaften Klage. IV, 14, 44 klagt er um den Tod Cleopatras, die ihm vorangegangen, und 95 um Eros, der ihm ein Beispiel zu sterben gegeben hat. V, 2, 317 begleitet Charmian den Tod Cleopatras mit einer weichen Klage um die verlorene Herrin. Cymb. I, 6 beklagt Imogen die Verhältnisse, in denen zu leben sie gezwungen ist, und

der Monolog IV, 2, 291 enthält eine leidenschaftliche Wehklage um den vermeintlichen Tod des Posthumus.

Haß und Zorn als Monologaffekt begegnen Rom. III, 5, 235, wo Julie ihrer Entrüstung gegen die Amme Ausdruck gibt; R 3 I, 3, 111 reißt der Haß gegen Gloster Margarete zu erregten Äußerungen hin. Mcb. IV, 1, 133 macht sich der Zorn über das Verschwinden der Hexen in einem kräftigen Fluch Luft. Eine Gruppe für sich bilden die Monologe Timons (IV, 1, IV, 3, 1, 176, 376), in denen eine aufs höchste gesteigerte Verachtung gegen die Welt und sein Haß gegen die Menschen in fürchterlichen Flüchen über alles Menschliche hervorbrechen. Ebenfalls durch die Undankbarkeit Athens veranlaßt ist der zornerfüllte Monolog des Alcibiades III, 5, 104, der auch mit einem kräftigen Fluch eröffnet wird. Der Diener Timons, Flaminius, ist in seinem Monolog (III, 1, 53) zornig erregt über die seinem Herrn gezeigte Undankbarkeit. Das Keifen der von Geldgier geblähten Hofdame (H 8 V, 1, 174) trägt schon mehr komischen Charakter.

Reue und Beschämung über die eigene Tat erfüllen die Monologisierenden Hml. III, 1, 49, wo der König durch eine Bemerkung Polonius' auf sein eigenes Verbrechen hingewiesen wird; Oth. V, 2, 272, wo sich der Mohr an der Leiche Desdemonas, von Gewissensbissen gepeitscht, selbst verflucht. Die Monologe des Enobarbus (Ant. IV, 6, 11, 30, IV, 9, 6) entspringen seiner tiefen Reue über seinen Abfall von Antonius, die ihn zuletzt in den Tod treibt.

Einigemal suchen die Monologisierenden unter dem Druck der sie erfüllenden Empfindungen der Einsamkeit durch die Anrufung irgendwelcher Mächte zu entfliehen. — So ruft Titus (Tit. III, 1, 16) in höchster Verzweiflung die Erde um Errettung aus seiner trostlosen Lage an; IV, 1, 123 vertraut Marcus dem Himmel seine Rache an. Ebenso wendet sich König Heinrich (H 6 C II, 5, 94) beim Anblick der Greuel des Bürgerkriegs an den Himmel mit der flehenden Bitte, diese zu beendigen. Der Monolog des Königs (H 4 B III, 1, 4) quillt aus der tiefsten Seele des sorgenerfüllten, schlafberaubten Fürsten, der sich nach Ruhe sehnt. Ganz anderer Art ist der Monolog

der Lady Macbeth I, 5, die vom Taumel ihres Ehrgeizes erfaßt, „the spirits, that tend on mortal thoughts“ zur Hilfe ruft, damit sie jede weiche Regung aus ihrer Brust verbannen möchten. Timon fleht (IV, 3, 176) die Erde inbrünstig um eine Wurzel an und dankt ihr, als er eine gefunden.

In einem Gebet findet der Affekt Ausdruck H 6 B III, 2, 136, wo der König vor Gott den Tod Humphreys beklagt und ihn anfleht, seinen Argwohn zu dämpfen; R 3 V, 3, 108, wo Richmond Gott um Beistand in der bevorstehenden Schlacht bittet, und H 5 IV, 1, 306, wo sich der König mit derselben Bitte an den „god of battles“ wendet.[1] Tim. I, 2, 64 spricht Apemantus vor seiner Mahlzeit ein Dankgebet an die Götter; das kurze Gebet Imogens (Cymb. II, 2, 8) vor dem Einschlafen ist allgemeiner Art und entspringt keinem besonderen Affekt.

Eine furchtsame Stimmung im Monolog finden wir Rom. IV, 3, 14, wo diese erst im Verlauf des mit kühler Reflexion einsetzenden Monologs durch die fürchterlichen Bilder, die sich Juliens Phantasie vorzaubern, hervorbricht und sich zuletzt zu völliger Verzweiflung steigert. Portia (Caes. II, 4, 39) kann ihrer furchtsamen Stimmung nicht Einhalt gebieten, während Brutus (Caes. IV, 3, 65) und Macbeth (II, 2, 57) einer sie beherrschenden Furcht durch den Monolog Herr zu werden versuchen.

Freudige Gefühle als Monologaffekt begegnen als die selbstsüchtige Freude des Jntriganten über das Gelingen seiner Pläne (Jago, Oth. IV, 1, 45; Gloster an der Leiche des ermordeten Königs, H 6 C V, 6, 61) und als die Freude, die sich am Unglück des Feindes weidet (Aufidius, Cor. V, 3, 200).

Eine Gattung für sich bilden die ausgesprochen lyrischen Monologe Romeos I, 5, 46, II, 2,[2] V, 1 und Ju-

---

[1] Ueber das religiöse Moment in diesem Gebet vgl. Vischer (Sh.-Stud. IV. S. 376), ferner J. Cserwinka: Königsfrömmigkeit in Sh. Historien (Sh. Jahrb. Bd. 33, S. 57 ff).

[2] Die Monologe Juliens und Romeos II, 2 lehnen sich in Form und Inhalt an das im mittelalterlichen Minnesang weitverbreitete Tagelied an. Vgl. L. Fränkel: Shakespeare und das germanische Tagelied, Hannover 1893.

liens I, 5, 136, II, 2, 33, III, 2[1], in denen deren liebende Gefühle in der verschiedensten Weise Ausdruck finden.

Weniger Affekt als Naturanlage ist die erregte und zugleich ironische Stimmung des Bastards (John I, 1, 182, II, 1, 504, 561).[2]

Die reinen Affektmonologe, so erregt ihre Stimmung auch sein mag, bilden in der dramatischen Handlung einen Ruhepunkt,[3] doch wird eine Beziehung zu dieser meist durch Mitteilung eines Entschlusses oder Ankündigung einer Handlung hergestellt.

D. Komische Monologe.

Ihre eigentliche Heimstätte haben die komischen Monologe naturgemäß in der Komödie, wo wir uns mit ihrer historischen Entwicklung noch näher zu befassen haben werden.[4] Ihre Verwendung in der Tragödie entspringt meistens einer besonderen Absicht des Dichters, die wir im einzelnen Fall aufzudecken haben. Gemeinsam ist ihnen allen, daß sie ohne Publikum, das durch ihren Inhalt belustigt wird, keinen rechten Sinn haben. Der Monolog des Dieners (Rom. I, 2, 39) soll die Verbindung zwischen zwei Dialogszenen herstellen und holt zu diesem Zweck ein ziemlich entfernt liegendes Wortspiel herbei. In H 4 A, B ist der komische Monolog durch Falstaff ausgiebig vertreten. Hält der dicke Prahler schon im Dialog keineswegs mit seiner Meinung zurück, so erst recht nicht im Monolog, wo er, ohne den Spott seiner Kumpane zu befürchten, nach Belieben renommieren und aufbinden kann. Daß sich

---

[1] Der Monolog hat die zu Shakespeares Zeit üblichen Hochzeitsgedichte zum Vorbild.

[2] Auch bei diesen Monologen kann man die Rolle des antiken Chors zum Vergleich heranziehen. Vgl. G. Kopplow: Shakespeares King John und seine Quelle, Kieler Diss. 1900, S. 45.

[3] Vgl. Vischer, Aesth. IV, S. 1392: „Der Monolog ist lyrisch als ein mehr oder minder empfindungsvolles Insichgehen des Subjekts. Er bildet subjektive Ruhepunkte im Gedränge, in der stürmischen Reibung der Kräfte, im vorwärts drückenden Gange der Handlung."

[4] Vgl. S. 44.

Falstaff dabei von vornherein auf einen vertraulichen Fuß mit dem Publikum stellt, versteht sich bei dem hohen Grad seiner Leutseligkeit und Brüderlichkeit mit jedermann von selbst. Der Umstand, daß die Falstaffmonologe fast alle keinem dramatischen Konflikt entspringen, schließt den losen Zusammenhang ihres Inhaltes mit der Handlung und die entwicklungslose Gestaltung des Stoffes in sich; zur Herbeiführung eines Entschlusses bietet sich dem behaglichen Phlegma keine Gelegenheit. Natürlich und der Situation unmittelbar entspringend erscheint der Monolog A V, 4, 111, wo er sich auf dem Schlachtfeld tot gestellt und der Prinz dem anscheinend Toten eine Leichenrede gehalten hat. Der folgende Monolog zittert noch vor Schreck und Entrüstung, wie nahe der Tod an ihm vorbeigegangen, verfällt jedoch bald in das gewöhnliche Haschen nach Spässen. Auch die beiden vorhergehenden Monologe auf dem Schlachtfeld (V, 3, 30, 58), in denen Falstaff von Furcht erfüllt sich außerordentlich kleinlaut gibt, erscheinen durch die Situation genügend motiviert. Alle übrigen Monologe finden wir da, wo sich eben eine Gelegenheit bot, die Bühne freizulassen für den dicken Hans, dem es an Stoff niemals fehlt. A IV, 2, 11 erzählt er weitläufig die Art, wie er sein Aushebungspatent mißbraucht und gibt eine witzige Schilderung der ausgehobenen Truppe, A V, 1, 27 sucht er, sich über den Begriff der Ehre klar zu werden, und bedient sich dazu einer herzzerbrechenden Logik. B I, 2, 255 fühlt er ein Bedürfnis nach allgemeinen Betrachtungen, gleich darauf betrachtet er die verschiedenen Übel, die ihn plagen, und B IV, 3, 92 gibt er eine ausführliche Lektion über das Wesen und die Wirkungen des spanischen Sektes. Die beiden Monologe B III, 2, 323, V, 1, 69 haben die Person des Friedensrichters Schaal zum Gegenstand, den er überlegen und ausgiebig verspottet. Alle diese Monologe sind in der Falstaffschen Manier gehalten, die eine ernsthafte Wirkung nicht bei einem einzigen Satze zuläßt. Um sich an dem monologisierenden Falstaff zu erfreuen, bringen ihn der Prinz und Poins A II, 2, 10 in eine komische Situation, indem sie ihm sein Pferde verstecken, und erfreuen sich dann in dem Versteck an dem Schimpfen und Poltern, mit dem

Falstaff auf diesen Streich reagiert.[1] Auch diese Verwendung des Monologs, die uns im Shakespeareschen Lustspiel noch häufiger begegnen wird, hat mit dem Wesen des Selbstgesprächs wenig zu tun. Einigemal fällt Falstaff die Rolle zu, mit ein paar Worten die Szene monologisch zu beschließen, so A III, 3, 229, IV, 2, 85, V, 4, 166. In den beiden ersten Fällen wählt er dazu sogar ausnahmsweise den Vers. In ähnlicher Weise dient der kurze Monolog des Kärrners A II, 1 zur Eröffnung des Aktes. Der Bursch in H 5 ist ein grundehrlicher Kerl, der III, 2, 30 auf Pistol und seine Kumpane schimpft und einige ihrer Spitzbübereien erzählt; sein Entschluß, sich von ihnen zu trennen, zeigt den Gegensatz seiner Gesinnung. IV, 4, 71 ist Pistol allein der Gegenstand seines Zornes und Spottes, und dessen Monolog V, 1, 69, in dem er uns seinen Entschluß, Kuppler zu werden, verkündet, zeigt ihn einer solchen Betrachtung würdig. Die komische Person finden wir erst wieder im Lr. allein auf der Bühne und zwar den Narren I, 5, 55 und III, 2, 79; beidesmal eigentlich nicht monologisierend. I, 5 wendet er sich in direkter Anrede an einen Teil des Publikums, III, 2 sagt er eine Prophezeiung her.[2] Der Monolog des Pförtners[3] (Mcb. II, 3), in dem dieser mit der harmlosen Schwatzhaftigkeit des gemeinen Mannes seinen Beruf betrachtet, gibt mit seinem idyllenartigen Charakter einen scharfen Kontrast ab zu der auf das höchste gesteigerten Erregung, mit der die vorhergehende Szene geschlossen hatte. Dort auf das Klopfen der verzweifelte Ruf Macbeths:

> „Wake Duncan with thy knocking,
> I would thou couldst;“

hier eine beschauliche, spielende Betrachtung. Einen ähnlichen Kontrast bildet der Monolog des Schließers (Cymb. V, 4, 204), in dem dieser naiv seine Verwunderung über die Sehnsucht Porthumus' nach dem Tode zu erkennen gibt, die ihm etwas Unbe-

---

[1] Der Umstand, daß die beiden a priori annehmen, daß Falstaff sich in einem belustigenden Monolog ergehen wird, beleuchtet die rein theatralische Auffassung solcher Monologe.

[2] Sie hat die Form einer Priamel und findet sich in ähnlicher Weise bei Chaucer Vischer, Sh. - Stud. III. S. 309).

[3] Ueber die Person des Pförtners und seinen Monolog vgl. Eckhardt, S. 441.

greifliches ist. Auch die Art von Clotens Monologisieren (Cymb.) streift manchmal hart an die Art des Spaßmachers.

Eine Zusammenfassung unserer Betrachtung, die sich bisher auf die Tragödien und historischen Dramen beschränkte, ergibt, daß Shakespeare die Entwicklung des Monologs in der Weise, in der diese schon vor ihm eingesetzt hatte, weitergeführt hat, und daß seine Dramen selbst mit fortschreitender Reife zu einer höheren Auffassung des Monologs durchdringen, ohne daß diese jedoch zu einer abschließenden Erkenntnis gelangt wäre. Vielmehr verraten die inhaltlichen Qualitäten seiner Monologe im einzelnen ohne Zweifel den Einklang mit dem Gebrauch, den die Tradition des vorshakespeareschen Dramas an die Hand gab. In den Monologen des Macbeth erkennen wir das unbewußte Schaffen des geborenen Dramatikers, bei dem jede Muskel bis zur höchsten Leistungsfähigkeit gespannt ist, und der damit seine eigenen sonstigen Produktionen weit übertrifft.

II. Komödien.

Ein grundsätzlicher Unterschied in der Behandlung des Monologs zwischen Tragödie und Komödie läßt sich vor Shakespeare nicht feststellen.

Der Monolog des Shakespeareschen Lustspiels zeigt dieselbe Mischung von Ernst und Komik, die seiner Handlung meistens eigen ist. Neben Monologen, die durchaus ernsten Situationen entspringen, stehen die naturgemäß zahlreicheren, eigentlichen Lustspielmonologe, bei denen sowohl der Stoff wie die Art seiner Betrachtung komischen Charakter tragen. Als Handlungsmoment, insofern durch ihn für die Handlung wichtige Konflikte gelöst und diese dadurch gefördert wird, kommt der Monolog im Shakespeareschen Lustspiel noch weniger in Betracht als in der Tragödie, wo dem Monolog diese Aufgabe relativ nicht oft zugewiesen wurde, wozu wir den Grund

in der größeren Beweglichkeit des Lustspiels, das rasch von Handlung zu Handlung fortschreitet, und bei deren Bestimmung den momentanen, affektartigen Entschluß bevorzugt, erkennen.

A. Reflexionsmonologe.

1. Vorbereitende Monologe fehlen fast völlig oder erscheinen in wenig dramatischer Form. Der Monolog Petruccios (Shr. II, 1, 170) vor seinem ersten Zusammentreffen mit Katharina gibt uns einfach eine Skizze seines Verhaltens, wie er es zeigen will, und über das er sich schon längst klar ist. Der Monolog IV, 1, 191 ist von gleicher Art, nur noch berichtender und direkter an das Publikum gerichtet. Einen Ansatz zu einem vorbereitenden Monolog finden wir Tw. III, 4. doch bricht Olivia den Monolog ab, nachdem sie sein Thema angegeben.

2. Häufiger entspringt auch im Lustspiel die Reflexion unmittelbar aus einer — meist komischen — Situation. Antipholus hat (Err. III, 2, 184) die Hoffnung schon aufgegeben, durch Nachdenken zum Verständnis seiner Erlebnisse zu gelangen. Er betrachtet resginiert das ihm von Angelo aufgedrungene Geld und muß es wohl oder übel einstecken. Ähnlich steht die Courtisane IV, 3, 82 dem Benehmen Antipholus' ratlos gegenüber. Ihr Monolog kommt zu dem Ergebnis, daß dieser toll sein muß; statt uns dies jedoch in organischer Entwicklung vorzuführen, eröffnet sie ihn mit der Mitteilung:

„Now out of doubt, Antipholus is mad“

und leitet dann nachträglich eine Erklärung dieser Behauptung mit den Worten ein:

„The reason that I gather he is mad.“

Proteus (Gent. II, 6) sucht eine Lösung des Konflikts, in den er sich verwickelt hat und findet sie nach ausführlicher Reflexion. Tranio (Shr. II, 1, 406) hat sich durch seine Versprechungen in eine schwierige Lage gebracht. In dem Monolog erkennt er den einzig denkbaren Ausweg und sieht die Notwendigkeit ein, ihn zu beschreiten. Er schließt mit einer witzigen Zusammenfassung der

Sachlage. Demetrius ist es (Mids. III, 2, 426) müde, Hermia nachzueilen; er rechtfertigt seinen Entschluß, etwas zu ruhen, mit einer pathetischen, allgemeinen Reflexion. Nicht unmittelbar der Handlung entspringend, sondern mehr episodischen Charakters ist der Monolog Parolles' (All's. IV, 1, 25), wo die Absicht des Dichters deutlich darauf ausgeht, komische Wirkungen zu erzielen. Diesem Zweck gilt die Vorbereitung des Monologs durch den Edelmann und die Soldaten, die Parolles foppen wollen, vorher sich aber durch die Belauschung des Monologs ein Vergnügen bereiten. Parolles' Ausführungen, sein verzweifeltes Suchen nach einer Ausrede, die Selbstvorwürfe, die er sich wegen seiner Voreiligkeit macht, sind durchaus seiner Situation angepaßt, die Art dagegen, wie er namentlich gegen Schluß an geeigneten Stellen Pausen macht, um dem Edelmann im Versteck Gelegenheit zu schlagenden Gegenbemerkungen zu geben, stört die Wahrscheinlichkeit und bedeutet ein Zugeständnis an die komische Wirkung gegenüber einer strengen Auffassung des Monologs, das in der Tatsache, daß das vorshakespearesche Drama solche Belauschungsszenen schon ausgebildet hatte und unbedenklich, sogar mit Vorliebe im Lustspiel verwandte, seine Erklärung findet. Benedikt wird (Ado. II, 3, 228) durch einen erdichteten Dialog in eine Falle gelockt. Dies zeigt der folgende Monolog, in dem er sich mit dem Gehörten auseinandersetzt und den Entschluß faßt, die vermeintliche Liebe Beatricens zu erwidern. Es ist ein Zeichen für die strengere Auffassung des Monologs in diesem Lustspiel, daß der Dichter den Monolog Benedikts nicht durch seine Veranlasser belauschen läßt, obwohl Don Pedro den Wunsch dazu deutlich ausspricht:

„The sport will be, when they hold one an opinion of another's dotage and no such matter: that's the scene, that I would see, which will be merely a dumbshow."

Wiv. II, 1 sucht sich Frau Page, nachdem sie von Falstaffs Liebesbrief Kenntnis genommen, darüber klar zu werden, wieso sie diesem durch ihr Betragen Grund zu einer solchen Unverschämtheit gegeben hat. Der Entschluß, sich zu rächen, steht

ohne weiteres fest; über die Art, wie sie es tun will, gelangt sie noch zu keinem Ergebnis. In dem Monolog Fürths II, 1, 241 befestigt sein Argwohn den Entschluß, Falstaff zu entlarven; über die Art, wie er dies machen will, hüllt er sich noch in Schweigen, das Erzählende dieser Mitteilung wird in diesem Monolog absichtlich vermieden. In seiner äußeren Anlage ähnlich dem Monolog Parolles' (siehe oben) ist der Monolog Malvolios (Tw. II, 5, 28). Auch hier haben wir die Vorbereitung durch Maria und ihre Verbündete, die sich dann verstecken, um Malvolio zu belauschen und seine Ausführungen mit Anmerkungen zu versehen. Diesem Zweck wird der Inhalt von Malvolios Monolog direkt dienstbar gemacht, indem er auf die Lauschenden selbst zu sprechen kommt und diesen dadurch zu heftigen Bemerkungen Anlaß gibt. Diese fortwährenden Unterbrechungen zerstören die Illusion von Malvolios Selbstgespräch, das den eitlen Gecken ausgezeichnet charakterisiert, wenn sie andererseits auch den sehr langen Ausführungen Malvolios die Eintönigkeit nehmen. deren Gefahr sonst sehr nahe liegt. Die Reflexion Sebestians IV, 3 entspringt der Ratlosigkeit gegenüber seinen Erlebnissen, es gelingt ihm nicht, das Rätsel zu lösen. Kundgebung eines Entschlusses am Anfang des Monologs und nachträgliche Begründung zeigt der Monolog Cressidas (Troil. I, 2, 308), und zwar begründet sie ihren Entschluß, sich gegen Troilus' Werbung ablehnend zu verhalten, mit allgemeinen Betrachtungen. Isabellas Monolog (Meas. II, 4, 171) beginnt noch unter dem frischen Eindruck von Angelos Antrag mit klagenden Worten; die folgende Reflexion führt sie rasch zur Erkenntnis, daß ihr die Keuschheit höher stehen muß als das Leben ihres Bruders. Der Monolog Leontes' (Wint. I, 2) offenbart zunächst 108 ff. in reflexiver Form seinen Argwohn und die Gründe, die ihn dazu führen; nach dem kurzen Dialog mit dem kleinen Mamilius wendet er sich allgemeinen Betrachtungen über die Leidenschaft zu, die jedoch seine Erkenntnis herbeiführen helfen, die in dem Monolog 180 ff. offenbart wird. Knapp und gedrängt, einem festen Entschlusse zueilend, ist die Reflexion Camillos I, 2, 351, die ihn zur Erkenntnis führt, daß er den Hof verlassen muß.

3. Nachträgliche Betrachtung zeigen nur wenige Monologe. Die schnell vorwärtsschreitende Lustspielhandlung läßt es an der Gelegenheit und dem Bedürfnis zu solchen mehr in die Tiefe der Dinge eindringenden Reflexionen fehlen. Der Monolog Dromios (Err. IV, 1, 109) wiederholt im wesentlichen noch einmal den Auftrag, mit dem ihn Antipholus zurückgelassen und erfüllt den technischen Zweck, die Szene abzuschließen. Der Monolog Juliens (Gent. I, 2, 50) beschäftigt sich mit ihrem eigenen, unmittelbar vorangehenden Verhalten; das bunte Gemisch von Vorwürfen, Klagen und Reflexion offenbart die erregte Stimmung der Monologisierenden; der Entschluß, Lucette zurückzurufen, kommt ganz plötzlich und unvermittelt. Ihr Monolog IV, 4, 184 hat einen traurigen Grundton, der sich mit der naiven Reflexion, die dem Grund von Proteus' Untreue durch Vergleichung der äußeren Eigenschaften seiner neuen Geliebten mit ihren eigenen auf die Spur zu kommen sucht, zu einer komischen Wirkung vereinigt, die durch den komischen Ausbruch ihres Hasses am Schluß ihren Höhepunkt erreicht. Orlando (As. I, 2, 269) fragt sich nach dem Grund seiner Verblüfftheit gegenüber Rosalinde und muß sich seine Liebe zu dieser eingestehen. Wohl motiviert und durch die Art der Reflexion in hohem Maße komisch sind die Monologe Benedikts (Ado. II, 1, 209, II, 3, 266), II, 1 sucht er, sich über das Benehmen Beatricens gegen ihn klar zu werden, ohne zu einem bestimmten Entschluß zu kommen, II, 3 beschäftigt ihn dasselbe Thema, und zwar will er sich bestimmte Worte Beatricens erklären und tut dies in einem für ihn sehr schmeichelhaften Sinn. Ganz ähnlich verfährt Malvolio (Tw. III, 4, 71), indem er den Sinn des erdichteten Briefes, den er für echt hält, aus einer warmen Zuneigung Olivias zu ihm zu erklären sucht. In Meas. finden wir kurze nachträgliche Betrachtung als Inhalt pausenfüllender Monologe, den Monolog der Kupplerin I, 2, 83 und des Schließers II, 2, 3. IV, 4, 23 reflektiert Angelo über sein begangenes Verbrechen, erwägt die Folgen, die es für ihn haben kann, weist jedoch die Besorgnis darum als unbegründet von sich. Wint. I, 2, 190 reflektiert Leontes in der Gewißheit, daß Hermione ihn

betrügt, in mehr allgemeiner Weise über die Untreue der Weiber und findet darin Trost für seine eigenen Erlebnisse.

Noch weniger als in der Tragödie ist im Lustspiel bei Shakespeare der Monolog Mittel zur Entwicklung eines Entschlusses. Sehr oft ist es nur ein Rätsel, eine verworrene Situation, über die sich der Monologisierende Klarheit verschaffen will, wobei die Herbeiführung eines Entschlusses gar nicht beabsichtigt wird, und das Augenmerk des Dichters viel mehr auf die Ausbeutung aller möglichen, komischen Wirkungen gerichtet ist.

4. Durch dieses Bestreben, die Reflexion in den Dienst komischer Wirkungen zu stellen, wird ihr charakterisierendes Moment stark begünstigt, und charakterschildernde Monologe werden demgemäß überflüssig und treten fast gänzlich zurück. — Der kurze pausenfüllende Monolog des Königs (All's. 2, 1, 195) mit dem Ausruf in Bezug auf Lafen:

„Thus he is special nothing ever prologues"

charakterisiert diesen mit einem Satz. Der Monolog Benedikts (Ado. II, 3, 7) beschäftigt sich ausführlich mit der Schilderung von Claudios Wesen, seitdem er liebt, und wie es früher war; jedoch bilden diese Erörterungen nur die Grundlagen und einen gewissen Kontrast zu den folgenden, in denen Benedikt seine Überlegenheit in dieser Beziehung mit viel Selbstgefälligkeit betont. Rein schildernd verfährt Prospero (Tp. IV, 1, 188), indem er Calibans Wesen beschreibt; der Monolog ist pausenfüllend.

5. Allgemeine, philosophische Betrachtungen werden wir nach dem ganzen Wesen der Shakespeareschen Komödie nicht sehr zahlreich erwarten. Der Monologisierende konstatiert auf Grund seiner Erfahrung eine allgemeine Tatsache, so Proteus (Gent. II, 2, 16) und die Gräfin (All's. I, 3, 134). Ganz allgemein, jedoch zum Zweck eines persönlichen Entschlusses reflektiert Helena (All's. I, 1, 231) Der Monolog schließt 244:

„But my intents are fix'd and will not leave me",

ohne daß wir von diesem Entschluß mehr als einige

Andeutungen erfahren. Dieses Verschweigen des Entschlusses, der uns dann erst bei seiner Ausführung indirekt sichtbar wird, benutzt Shakespeare häufig im Lustspiel zur Einführung eines spannungerregenden Momentes in die Handlung. Von einer klagenden Stimmung beherrscht ist die allgemeine Reflexion Claudios (Ado. II, 1, 179), zu der dieser durch seine schlimmen Erfahrungen angeregt wird. Komisch wirkt es, wenn Falstaff (Wiv. V, 5) die Zeit bis zur Ankunft der Frau Fürth mit allgemeinen Betrachtungen über die Liebe füllt. Der Reflexion Violas über den Beruf des Narren (Tw. III, 1, 67) fehlt jede Motivierung. Der Monolog soll nur eine Verbindung mit dem folgenden Dialog herstellen. Diese Rolle spielt die allgemeine Betrachtung in Meas., wo wir die Monologe des Herzogs III, 2, 196, IV, 1, 60, IV, 2, 111 als pausenfüllend ansprechen müssen, allerdings hat der Herzog eine starke Neigung, seine Erfahrungen zu verallgemeinern und zu moralischen Erörterungen zu verwerten, wie namentlich der Monolog III, 2, 275 deutlich zeigt, der sich über die Art, wie man in den alten Moralitäten derartige Zwecke mit dem Monolog verband, nicht sehr erhebt.

B. Epische Monologe.

1. Vorherrschend ist auch in der Komödie der Offenbarungsmonolog in seinen verschiedenen Formen. Antipholus (Err. I, 2, 33) offenbart in ganz berichtender Weise seinen Kummer und gibt den Grund dazu an. Gent. I, 1, 63 nimmt Proteus der Offenbarung seines Zustandes das Epische durch den einleitenden Vergleich Valentins mit sich selbst und die lebhafte Apostrophe Juliens. Sein Monolog II, 4, 192 enthüllt ausführlich die Wandlung in seinem Innern und die neue Liebe zu Silvia ohne derartige dramatische Hilfsmittel; IV, 2 enthüllt er seine Absichten, läßt jedoch durch die Reflexion über seine Ansichten den Blick zugleich in die Zukunft schweifen. In L. L. L. tritt der Offenbarungsmonolog in den Dienst der Komik. I, 2, 172 enthüllt Armado seine Verliebtheit und trägt durch die Art, wie er es tut, und die eingeflochtenen, allgemeinen Betrachtungen zur Belusti-

gung des Zuschauers bei; es zeigt sich hier deutlich der Einfluß des eigentlichen Spaßmachermonologs, dessen Zweck witzige Unterhaltung des Publikums ist. Ganz anders als der süßliche Armado offenbart der derbe Biron III, 1, 175 seine Liebe. Auch er soll durch das Übermaß von Schimpfwörtern und die Übertreibungen, die er sich leistet, komisch wirken. In dem Monolog IV, 3 ist er elegischer gestimmt, rechnet aber auch hier durch seine gekünstelten Wortspielereien, die seinem Wesen ganz fremd sind, auf unsere Heiterkeit. In Shr. werden uns einigemal kurz Absichten und Vorhaben enthüllt, so durch Lucentio IV, 4, 105, Hortensio III, 1, 87 und IV, 5, 77. Shylock offenbart (Merch. I, 3, 42) seinen Haß gegen Antonio, der bei dessen Anblick in dem Juden emporsteigt, und dem er ohne Rücksicht auf die Umgebung knirschenden Ausdruck gibt. Die beiden Monologe Jessicas II, 3, 16, II, 6, 56 sagen uns nichts Neues, sie sollen vor allem die Szene abschließen und setzen dementsprechend den vorangegangenen Dialog in Gedanken fort. An der Grenze des Klagemonologs steht der Monolog Helenas (Mids. I, 1, 226), in dem sie ihre unglückliche Liebe offenbart und sie zum Gegenstand ihrer Reflexion macht. Ihre innersten Gefühle offenbart uns Helena (All's. I, 1, 90) in einem leise klagenden Monolog, der sich zum Schluß in lyrischer Ausmalung von Erinnerungsbildern verliert. IV, 2, 67 teilt uns Diana ihre wahren Absichten mit Bertram mit, nachdem sie diesen vorher hinters Licht geführt. Der Monolog Parolles' IV, 3, 366 zeigt uns diesen unverhüllt in seiner ganzen Charakter- und Schamlosigkeit und unterrichtet uns zugleich über seine zukünftigen Absichten. Die beiden Monologe Olivers (As. I, 1, 90, 170) offenbaren uns dessen rachsüchtige Gedanken gegen seinen Bruder, der letzte gibt zugleich eine Begründung seines Betragens. Der Monolog Beatricens (Ado III, 1, 107) zeigt uns diese in dem Entschluß, Benedikt liebend entgegenzukommen, der in seinem Monolog II, 3, 7 die Ansprüche, die er an eine Geliebte stellt, formuliert hat; der Monolog V, 1, 26 zeigt uns dann den Liebhaber in seiner ganzen Lächerlichkeit. Falstaff (Wiv. II, 2, 144) ist gerührt ob des scheinbaren Entgegenkommens der Frau Page und

enthüllt uns unbefangen seine Gefühle. Tw. I, 5, 308 offenbart Olivia in dramatischer Bewegtheit ihre Herzensregung, der folgende Monolog 327 wiederholt im wesentlichen noch einmal ihr Geständnis. Der Monolog Antonios II, 1, 45 zeigt dessen Treue zu Sebastian, die ihn sich in große Gefahr begeben läßt. Troilus offenbart uns I, 1, 92 seine Liebessorgen und faßt zum Schluß sein Verhältnis zu Cressida in einen gezwungenen Vergleich zusammen. Angelo enthüllt (Meas. II, 2, 162) zuerst seine Liebe zu Isabella, die er noch durch ernste Reflexion zu überwinden sucht, wodurch der Monolog dramatische Bewegtheit erhält. Der Monolog II, 4 enthüllt dagegen in erzählender Weise seinen Seelenzustand. Polyxenes (Wint. I, 2, 364) teilt uns unmittelbar seine Empfindungen beim Betreten der Szene mit. Leontes finden wir II, 3 in Reflexion über seinen ruhelosen Zustand. Ferdinand (Tp. III, 1) begegnet uns in dem Monolog als Gefangener Prosperos, offenbart seine Empfindungen und gibt eine Schilderung seiner Beschäftigung.

2. Es ist oft schwer, eine Grenze zu ziehen zwischen dem Offenbarungsmonolog, bei dem ein inneres Bedürfnis des Monologisierenden vorliegt, und dem nur für das Publikum bestimmten Monolog, da das Prinzip der Intimität im Lustspiel noch weniger gewahrt erscheint als in der Tragödie, und irgend eine Rücksicht auf den Zuschauer fast bei jedem Monolog vorhanden ist, sodaß dieser zu einer Enthüllung für jenen wird. Namentlich gilt dies da, wo wir das komische Element in den Monolog getragen finden, indem die Komik sich nicht absichtslos dem Monologisierenden anhaftet, sondern dieser in der Art der lustigen Person komisch wirken will, was ohne Publikum keinen Sinn hat.

Als Inhalt der für das Publikum bestimmten Monologe begegnen ähnliche Mitteilungen wie im ernsten Schauspiel. Die beiden gleichartigen Monologe Eglamours (Gent. IV, 3, V, 1), wo dieser am Anfang einer Szene, Silvia erwartend, auftritt, erklären uns den Zweck seines Kommens. Dieselbe Mitteilung wird uns (Shr. V, 1, 8) durch Gremio viel kürzer und wahrscheinlicher gegeben. Dieser geht während

des beginnenden Dialogs auf der Straße erwartend auf und ab; durch den kurzen, Ungeduld verratenden Ausruf:

„I marvel Cambio comes not all this while“

erfahren wir natürlich und ungezwungen den Grund seiner Anwesenheit. Der Monolog des Lords (Vorspiel 1, 131) informiert uns über sein Vorhaben, nachdem er seinen Auftrag an den Diener durch die Schilderung von dessen schauspielerischen Fähigkeiten gerechtfertigt hat. Die ausführliche Darlegung von Petruccios Methode IV, 1, 191 ist ausschließlich für den Zuschauer bestimmt, an den sich Petr. zum Schluß auf seine Ausführungen Bezug nehmend in direkter Anrede wendet. In Mids. teilen uns Oberon und Puck, die die ganze Handlung dirigieren, ihre Absichten mit, Oberon II, 1, 176 und Puck, der während des ganzen Spiels mit großer Unbefangenheit eine vertrauliche Stellung zu dem Zuschauer einnimmt, III, 1, 79, 109; III, 2, 396, 437. As. II, 3, 108 versichert uns der von den Abgegangenen verspottete Olivarius treuherzig, daß ihm dieser Spott nicht das geringste ausmache. In Wiv. verraten die Monologe der Frau Raschmacher eine gewisse Vertraulichkeit mit dem Publikum I, 4, 134, 177 und III, 4, 107, wo sie ihre Menschenkenntnis und die Bedeutung ihrer Persönlichkeit für die Mitwelt dick unterstreicht. Frau Page weist IV, 2, 104 das Publikum auf ein während der Handlung gegebenes Beispiel hin und knüpft daran eine ziemlich banale, moralische Betrachtung, IV, 5, 83 klärt sie uns weniger direkt über ihre Heiratsprojekte auf. Auch in den Monologen Fürths merkt man das Bestreben, dem Publikum durch den eifersüchtigen Ehemann Vergnügen zu bereiten, indem seine Ausführungen oft das Haschen nach Effekten und komischen Wirkungen verraten. Direkt in den Zuschauerraum gesprochen sind die Worte Pandarus' (Troil. V, 10, 35), die dieser an seine dort anwesenden Berufsgenossen richtet. Die Verse sind eher als Epilog denn als Monolog zu bezeichnen. In Meas. ergreift der gerne moralisierende Herzog III, 2, 275 die Gelegenheit zu einer ausführlichen, allgemein gehaltenen Belehrung des Publikums; IV, 3, 97, 111 teilt er uns rein berichtend zuerst seinen Plan mit, wie er Angelo ent-

larven will, 111 kündigt er Isabella an und formuliert sein Benehmen gegen sie. Der pausenfüllende Monolog Marjannens IV, 1, 8, der nichts als die Ankündigung des Kommenden enthält, wendet sich ebenfalls an den Hörer, ebenso klärt uns der Monolog Camillos (Wint. IV, 4, 676) vor seinem Abgang über seine Pläne und Absichten auf. Ähnlich wie die kurzen Monologe Pucks in Mids. sind die beiden Monologe Ariels (Tp. II, 1, 297, 327), in denen dieser seinen Auftrag mitteilt bezw. seine nächste Handlung ankündigt. Prospero gibt uns III, 1, 92 sein Urteil über den Inhalt des Dialogs, den er belauscht hat, nachdem er schon durch einen kurzen Ausruf 74 seine Anteilnahme daran gezeigt hat.

3. Die rein epische Erzählung tritt in den Monologen des Lustspiels etwas zurück, doch müssen wir darin keine bewußte Absicht des Dichters, vielmehr eine natürliche Folgeerscheinung des Charakters der Lustspielmonologe überhaupt erkennen. Viel Erzählendes enthalten die Monologe des Antipholus. Sein erster Monolog (Err. I, 2, 33) gibt sehr geschickt in seine Klage eingeflochten den Grund seines Aufenthaltes in Ephesus an:

„to find a mother and a brother,
In quest of them, unhappy lose myself.“

Die übrigen Monologe bringen nichts Neues in die Handlung, sie sind schildernd wie I, 2, 95 oder erzählen seine Tätigkeit und Erlebnisse während der Abwesenheit von der Bühne (II, 2, IV, 3). Lysander (Mids. III, 2, 413) erzählt seine Erlebnisse, während er im Glauben, Demetrius zu verfolgen, von Puck gefoppt wurde, gleichsam als Begründung, daß er sich nun zur Ruhe niederlegen will. Eine Gruppe für sich bilden die Zaubersprüche und Beschwörungsformeln Oberons (II, 2, 27, III, 2, 102) und Pucks (II, 2, 88, III, 2, 448), die diese sprechen, während sie ihren Opfern den Saft auf die Augen träufeln. V, 2 leitet Puck die Szene mit einer Schilderung der Mitternachtsstunde ein, die die Stimmung zu der folgenden Elfenszene vorbereitet. All's. III, 2, 21 wird vermittels eines Briefes, den die Gräfin verliest, Bertrams Verhalten gegen Helena mitgeteilt. Durch die humorvolle Darstellung äußerst komisch wirkt die Erzäh-

zählung Falstaffs (Wiv. III, 5, 4), die uns seine Erlebnisse an der Themse vor Augen führt. Der Monolog Prosperos (Tp. V, 1, 33) gibt eine ausführliche Schilderung seiner Tätigkeit als Zauberer, doch erscheint diese der lebhaften Apostrophe seiner hülfreichen Geister untergeordnet.

C. Affektmonologe.

Von den nicht sehr zahlreichen Affektmonologen des Lustspiels geben die meisten, entsprechend der bedeutenden Rolle, die die Liebe für seine Handlung spielt, dieser oder einer der in ihrem Gefolge erscheinenden Empfindungen Ausdruck. So nimmt die Liebesklage in Gent. breiten Raum ein. I, 3, 78 beklagt Proteus seine Unvorsichtigkeit, die ihn seiner Geliebten entzieht; in derselben Lage ist Valentin III, 1, 170, den die Verbannung von der Geliebten zu schmerzlichen Betrachtungen anregt. V, 4 finden wir ihn als Verbannten wieder, wie er die Trennung von Silvia beklagt und mit Wehmut ihrer gedenkt. Julie beklagt IV, 4, 95 Proteus' Wankelmütigkeit und die Laune des Schicksals, das noch Spott mit ihr treibt und sie zum Verräter an sich selbst macht. L. L. L. III, 1, 67 erleichtert Armado seine liebeerfüllte Brust durch einen schwermütigen Seufzer. Einen komischen Eindruck macht auf uns der Klagemonolog Helenas (Mids. II, 2, 88), wo sie erschöpft von der Verfolgung ihres Geliebten Betrachtungen über ihre Nebenbuhlerin anstellt, der so leicht zufällt, was sie trotz aller Anstrengungen nicht erreichen kann. In einer ähnlichen Stimmung monologisiert sie III, 2, und sie zum Verräter an sich selbst macht. und klagt 422 über ihren Zustand. Eine eigentümliche Mischung von Liebesleid und -freud zeigt der Monolog Helenas (All's. III, 2, 102), in dem sie ihre eigene Liebe von Roussillon verachtet sieht, und dies beklagt, trotzdem aber, unerschütterlich in ihrer Liebe jedes Opfer für ihn bringen will. Dem Peinlichen seiner Lage entspringt unmittelbar der Monolog Orlandos (As. I, 2, 299), in dem er die Ungunst des Schicksals beklagt. Auch Viola ist (Tw. II, 2, 18) in einer verwickelten Situation, dadurch, daß Oli-

via sie für einen Mann hält und sich in sie verliebt hat, dies veranlaßt sie zu wehmütigen Betrachtungen über die Liebe im allgemeinen und ihre im besonderen. Der Monolog Falstaffs (Wiv. V, 5, 38), in dem er seinen Schmerz über die unwürdigen Erlebnisse Ausdruck gibt, in die ihn seine Liebesabenteuer gebracht haben, erzielt die gewohnte komische Wirkung. Eine ernste Klage enthält der Monolog des Antigonus (Wint. III, 3, 16), der dessen Mitleid mit dem Kind, das er auf Befehl des Königs aussetzen muß, entspringt; auf die Klage des Antipholus in dem Monolog Err. I, 2, 33 wurde oben schon hingewiesen.

Ohne ein trauriges Gefühl ist Liebe das Motiv zu dem Monolog Juliens (Gent. I, 2, 104), wo dieser in etwas sentimentaler Weise Ausdruck gegeben wird; auch Proteus ist I, 3, 45 beim Anblick von Juliens Brief ganz der Welt entrückt. Komisch wirkt die Verherrlichung der Liebe L. L. L. IV, 3 durch den König und seine Genossen, die sich verschworen hatten, ihre Brust nie liebenden Gefühlen zu öffnen. Nach dem einleitenden Monolog Birons, der das Lächerliche seiner Situation erkennt und sich selbst ironisiert, trete nnacheinander der König, Longueville und Dumain auf und verlesen nach einigen einleitenden Worten, die ihren Zustand charakterisieren, je ein schmachtendes Sonett. Auch hier hat sich Shakespeare die Gelegenheit, die einzelnen Monologe durch die anderen belauschen zu lassen, nicht entgehen lassen, um Biron Veranlassung zu beißenden Bemerkungen aus dem Versteck zu geben, und zugleich die gegenseitige Entlarvung der Meineidigen vorzubereiten, die den Monologen unmittelbar folgt. Orlando (As. III, 2) begleitet das Anheften seinerVerse an einen Baum mit einem lyrischen Erguß auf seine Liebe. Troilus ist III, 2, 12 ganz verwirrt in Erwartung Cressidas und gibt dieser Unruhe Ausdruck.

Neben der Liebe begegnet Haß und Zorn noch einigemal als Monologaffekt, meist mit komischem Beigeschmack. So ist der Zornesausbruch Lysanders gegen Hermia (Mids. II, 2, 135) eine Wirkung des von Oberon über ihn ausgesprochenen Zaubers. In den Monologen Fürths (Wiv. II, 2, 300, III, 5, 141) hat der Zorn des betrogenen Ehemannes die Vernunft überwältigt, und Falstaff verbirgt V, 5, 38

schwer seinen Zorn über die unverhoffte Störung, die ihn um einen sicheren Liebesgenuß gebracht hat. Pandarus (Troil. IV, 2, 76) verflucht Antenor, der alle seine Pläne zunichte macht. In knirschender Wut spricht Caliban (Tp. II, 2) seinen Monolog, indem er uns die schrecklichen Plagen schildert, die Prospero ihm auferlegt, den er gleich zu Anfang verflucht.

D. Komische Monologe.

Die Verwendung des Monologs in der Rede der verschiedenen Personentypen, die man unter dem weiteren Begriff der „lustigen Person“ zusammenzufassen pflegt, bei Shakespeare entspricht einer wesentlich älteren Stufe des englischen Dramas als dies in Bezug auf die übrigen Monologe der Fall ist. Maßgebend für alle Monologe dieser Art sind in letzter Linie namentlich die Monologe des Vice in den alten Moralitäten. Während die unmittelbaren Vorgänger Shakespeares die Entwicklung des Monologs überhaupt förderten, fand der durch die Gestalt des Vice gegebene Typus bei ihnen äußerst selten Verwendung. So sehen wir Shakespeare in der Behandlung solcher Monologe vor allem in der Form, aber auch in inhaltlicher Hinsicht noch ganz auf der Stufe jener Monologe in den Moralitäten stehen. In Wirklichkeit sind diese Monologe Dialoge mit dem Publikum, wobei allerdings dieses schweigt, und der auf der Bühne Befindliche allein redet, indem er dabei jedoch stets die enge Fühlung mit dem Zuschauer festhält, dessen Lachmuskeln in Bewegung gesetzt werden sollen. Auch in der Benutzung der Mittel, die diese Wirkung herbeiführen sollen, wie absichtliche Mißverständnisse, Wortverdrehungen, Sichversprechen, Wort- und Klangspiele, Vorzeigen von Gegenständen zur Erläuterung des Gesprochenen hält sich Shakespeare ganz in althergebrachten Bahnen.

Der Inhalt ist meistens erzählender Art. So erzählt Lanz (Gent. II, 3) seinen Abschied von zu Hause und sucht, ihn durch seine komische Wiedergabe recht anschaulich zu machen. III, 1, 261 offenbart er uns seine Liebe und schildert die Auserwählte seines Herzens in witziger Weise. IV, 4 beschäftigt

ihn das Betragen seines Hundes, mit dem er schließlich einen regelrechten Dialog eröffnet. In dem kurzen Monolog III, 1, 392 zeigt Lanz Schadenfreude darüber, daß sein Berufsgenosse Sput Prügel bekommt. Dieser macht sich II, 1, 141 in absichtlich holperigen Versen über die Erlebnisse seines Herrn lustig. In derselben Weise wird die Unfähigkeit, in Versen zu sprechen, in dem Monolog Schädels (L. L. L. IV, 1, 142) zur Erzielung komischer Wirkungen verwandt. Der Monolog III, 1, 138 zeigt den dummen Bauern im Bemühen, den Sinn eines Fremdwortes zu erraten, was zu den lächerlichsten Betrachtungen Anlaß gibt. Shr. Vorspiel I, 12 spricht der betrunkene Schlau noch ein paar lallende Worte, ehe er vom Schlaf übermannt wird. Schon die Situation allein erzielt hier eine derbe Komik. Der Monolog Grumios IV, 1 beginnt mit der berechtigten Entrüstung über seine Behandlung, dann wendet er sich seinen Spässen zu. In Lancelots Monolog (Merch. II, 2) wird ein tatsächlich bestehender Konflikt durch die Art seiner Lösung ins Komische gezogen, indem die widerstreitenden Gedanken in Lancelots Innern in dem „conscience“ und dem „fiend“ eine persönliche Vertretung finden, denen dann abwechselnd das Wort zur Vertretung ihrer Ansichten erteilt wird. In Mids. monologisiert der Rüpel Zettel III, 1, 122 zum Zeitvertreib und singt ein Liedchen, um zu zeigen, daß er keine Angst habe; IV, 1, 205 ergeht er sich gerade aus dem Schlaf erwacht, über den wunderbaren Traum, den er gehabt hat, in weitschweifigen Betrachtungen. All's. III, 2, 12 füllt der Narr die Zeit, während der die Gräfin den Brief liest, mit einer Betrachtung über sein Verhältnis zur Liebe. In Tw. beschließt der Narr das Spiel mit dem Vortrag eines epilogartigen, für das Publikum bestimmten Liedes. Der Narr in Meas. gibt IV, 3 eine Schilderung des Gefängnisses und seiner Insassen. Die Monologe des Thersites in Troil. haben immer dasselbe Thema, Verspottung und Haß gegen die Griechen, die unter Heranziehung eines für den Spaßmachermonolog seltenen, starken Affektes verschiedene Variation erfahren. II, 3, 17 werden sie zu einem Fluch über das ganze Griechenlager verdichtet, der sich II, 3, 77 noch einmal wiederholt.

III, 3, 313 wird der abgehende Achilles verspottet, V, 1, 53 nimmt er Agamemnon und Menelaus aufs Korn und legt ihnen die undenklichsten Schimpfnamen bei. V, 1, 97 muß Diomed eine ähnliche Betrachtung durchmachen. V, 2, 190, V, 4 ergeht er sich wieder in gemeinen Beschimpfungen der Griechen; V, 4, 33 sendet er Hektor, der sein Leben bedroht, einen derben Fluch nach. Namentlich durch diese Monologe des Thersites wird das Satirische, das dem ganzen Stück anhaftet, dick unterstrichen. In Wint. versieht neben dem Schäfer, der III, 3, 59 in seinem Monolog Betrachtungen über die Schlechtigkeit der Jugend anstellt, der Spitzbube Autolycus das Amt des Clowns. IV, 3 führt er sich in naiver Weise mit einem Monolog ein, stellt sich vor und schildert seine Beschäftigung. IV, 3, 127 kündigt er eine neue Spitzbüberei an und macht sich über die Dummheit seiner Mitmenschen lustig. IV, 4, 606, 684 ersinnt er neue Pläne, muß aber V, 2, 122 eingestehen, daß er wider Willen nur Gutes gestiftet hat. In Tp. monologisiert der Narr Trinculo bei seinem ersten Auftreten II, 2, 18 hauptsächlich über das Wetter, ihm folgt unmittelbar Stephano, der das Leeren seiner Schnapsflasche durch den Vortrag derber Liedchen und kurze Bemerkungen dazu unterbricht.

Einen grundsätzlichen Unterschied in der Behandlung des Monologs von der Tragödie zeigt das Shakespearesche Lustspiel nicht. Die meist geringfügigen Abweichungen, die wir festgestellt haben, finden in dem Wesen der Komödie ihre Erklärung. Somit sind wir berechtigt, die oben S. 44 auf Grund der Monologe des ernsten Dramas getroffene Bestimmung des Shakespeareschen Monologs auf dessen gesamtes dramatisches Schaffen auszudehnen.

Die Träger der Monologe.

Die Möglichkeit, über die Verteilung der Monologe auf die einzelnen Personen eines Dramas bestimmte Feststellungen zu machen, steht in einem gewissen Verhältnis zu der diesem innewohnenden Geschlossenheit des Aufbaues. Solang man, wie es das ältere englische Drama tut, Ereignisse und Handlungen weniger aus innerer Notwendigkeit als um ihrer selbst willen und nur durch ein äußeres Band verschlungen, nebeneinanderreiht, müssen auch die Monologe zufällig und ohne inneren Sinn verteilt erscheinen; es läßt sich über ihre Verteilung höchstens aussagen, daß die an der Handlung hauptsächlich beteiligten Personen sich auch mit Vorliebe als die Träger der Monologe finden. Die Struktur der Shakespeareschen Dramen erlaubt uns dagegen, die Verteilung der Monologe in unzweideutiger Weise aus der Stellung ihrer Träger zur Handlung zu erklären, namentlich wenn sie in deren Verlauf durch die Verkettung der Umstände in eine vorübergehende oder dauernde Isolierung geraten, die ihnen Gelegenheit und Ursache gibt zu monologisieren. Im Gegensatz etwa zur Technik Goethes oder Schillers, die Monologe im allgemeinen nur sehr wenigen und zwar den geistig bedeutendsten Personen ihrer Dramen in den Mund zu legen, fehlt bei Shakespeare ein solcher exklusiver Grundsatz; die Verteilung ist bei ihm oft eine recht bunte und zersplitterte. Jedoch lassen sich die Monologträger nach ihrem gegenseitigen Verhältnis bequem in Gruppen einteilen,[1] wobei wir die einzelnen Gattungen des Shakespeareschen Dramas jedoch getrennt betrachten müssen.

---

[1]) Die folgenden Gruppenaufstellungen sollen nur die Monologverteilung anschaulich machen und erklären und wollen keine Normen für das Drama überhaupt abgeben. Vgl. hierzu Werner: Die Gruppen im Drama; in: Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Festgabe für R. Heinzel, Weimar 1898.

I. Tragödien.

Titel	I.	II.	III.	IV.	V.	Monologe
Tit.	Titus 3	Markus 1 Lucius 1	Aaron 7 Tamora 2	—	—	14
Rom.	Romeo 11 Julie 8	Lorenzo 3 Amme 1	Paris 2	—	Diener 1	26
Caes.	Caesar 1	Antonius 1 Artemidor 1	Brutus 8 Cassius 1 Trebonius 1	Portia 1 Cinna 1 Pindarus 1 Titinius 1	—	17
Cor.	Coriolan 3	—	Aufidius 1	—	1. Diener 1 2 Diener 1	6
Hml.	Hamlet 8	Ophelia 1	König 3 Polonius 1	—	—	13
Lr.	—	Kent 3 Cordelia 1 Gloster 2 Edgar 7 Edelmann 1	Edmund 7 Goneril 1	—	Narr 2	24
Oth.	Othello 6	—	Jago 10 Roderigo 1	Desdem. 1 Cassio 1 Emilia 1	—	20
Mcb.	Macbeth 24	Lady M. 5	Banquo 1	Ld. Macd. 1	Pförtner 1	32
Tim.	Timon 8	Flavius 5 Flaminius 1 Diener 1	Senator 1 Lucullus 1	Alcibiades 1	Soldat 1 Apemant. 4	23
Ant.	Antonius 6	Enobarbus 9 Charmian 1	—	Menas 1 Scarus 1	—	18
Cb.	Posthumus 5 Imogen 7	Pisanio 5 Bellarius 3	Königin 4 Jachimo 4 Cloten 5	Cornelius 1 Lord 1	Schliesser 1	36

Gruppe I umfaßt die Hauptträger der Handlung, die meist mit den Titelhelden identischen tragischen Gestalten. Von den möglichen, extremen Fällen, daß diese alle Monologe für sich in Anspruch nehmen oder überhaupt nicht monologisieren, findet sich nur der letztere im Lr., wo der König monologlos ist. Die überwiegende Zahl der Monologe beanspruchen für sich Romeo und Julie (19 von 26), Hamlet (8 von 13), Macbeth (24 von 32), Coriolan (3 von 6); auch

Timon (8 von 23) ist an der Gesamtzahl hervorragend beteiligt, wenn man bedenkt, daß er IV, 1 zum ersten Male monologisiert. Dem entgegengesetzten Falle stehen nahe Titus (3 von 14), Caesar (1 von 17), Othello (6 von 20). Ein unbestimmtes Verhältnis zeigen Antonius (6 von 18) und Imogen und Posthumus (12 von 35).

Zur Erklärung dieser Schwankungen ist die Stellung der vertrauten Personen nicht ohne Bedeutung, indem der Dialog mit diesen häufig die Stelle des Monologs einnimmt. So ist in Lr. die Figur des Narren sicher mitbestimmend für die Monologlosigkeit Lears, indem der Dialog mit diesem, der seinem Herrn kaum von der Seite weicht, oft da einsetzt, wo die Situation ein Monologisieren Lears geradezu herausfordert. Auch Kleopatra monologisiert nicht, sie hat in Charmian eine innige Vertraute, die an allen ihren Gedanken teilnimmt; die Monologe Antonius' liegen hauptsächlich gegen Ende des Stücks, nachdem er von seinen Freunden verlassen und ziemlich isoliert ist. Caesar liebt das Denken und Grübeln nicht; was ihn bewegt, spricht er seiner Umgebung, besonders Antonius aus, auch scheidet er schon III, 1 aus der Handlung aus, deren Schwergewicht überhaupt auf Brutus' Seite liegt. Romeo und Julie haben zwar Vertraute, das Intimste ihres Verhältnisses jedoch, das sich gerade in ihren Monologen offenbart, bleibt diesen verschlossen; ebenso ist es mit Hamlet, der Horatio und Marcellus ein gewisses Vertrauen entgegenbringt, seine innersten Gedanken aber verheimlicht. Völlig isoliert stehen Macbeth, der nur in der Lady eine Mitwisserin hat, die jedoch nach der Ermordung Duncans nicht mehr in Betracht kommt und Timon, nachdem er mit der Welt zerfallen ist. In Tit., Oth. und auch Cymb. tritt die den Helden entgegenwirkende Personengruppe stärker in den Vordergrund und bleibt nicht ohne Einfluß auf die Verteilung der Monologe.

Während die Einführung vertrauter Personen bis zu einer gewissen Grenze Monologe unmöglich und auch überflüssig machen kann, finden diese selbst dadurch, daß sie in die Gedanken der Personen, die in der Handlung eine bedeutende Rolle spielen, eingeweiht werden, Veranlassung und Gelegenheit zu Mo-

nologen. Auch ohne ein ausgesprochen vertrautes Verhältnis findet die Handlung Personen, die die Partei der unter Gruppe I genannten ergreifen, und deren Monologe eine innere Zugehörigkeit zu diesen offenbaren. Die Personen dieser II. Gruppe sind mit denen der ersten durch natürliche Bande des Blutes verknüpft, so die Söhne Titus', Markus und Lucius, und Lady Macbeth, oder das Verhältnis ist ein reines Freundschaftsverhältnis wie bei Antonius-Caesar und Enobarbus-Antonius. Die Liebe als verknüpfendes Band erscheint bei Ophelia, die Treue des Dieners gegen den Herrn bei Flavius, Flaminius und Diener (Tim.), Charmian und Pisanio. Lorenzo und die Amme sind ausgesprochene Vertraute. Lear hat einige treue Freunde, die ihm aus Mitleid und Anhänglichkeit folgen (Kent, Edelmann), oder mit denen ihn die Ähnlichkit ihrer Lebensschicksale verknüpft (Gloster und Edgar). Ohne eigentliche Motivierung ist die Anhänglichkeit des Artemidorus an Caesar. Der Anteil dieser Personen an den Monologen ist eine verschiedene, meist jedoch relativ geringe. Eine Ausnahme macht Enobarbus (9 von 18), dem im Verlauf der Handlung aus seinem Verhältnis zu Antonius ein Konflikt erwächst, der ihn in den meisten Monologen beschäftigt. Bei Edgar (7 von 22) kommt der Anteil der Gloster-Nebenhandlung in Betracht, die die Monologverhältnisse in Lr. überhaupt beeinflußt.

Diesen beiden, innerlich zusammengehörigen Personengruppen steht als III. die Gruppe der Personen gegenüber, die als Vertreter des Gegenspiels in einem jenen feindlichen Sinne in der Handlung wirken. Ihr Anteil an Monologen richtet sich nach der Intensivität ihres Handelns. In Tit. bestimmen die Intriguen Aarons und Tamoras die Handlung; dem entspricht die Zahl ihrer Monologe (9 von 14), Brutus fällt als geistigem Urheber der Handlung in Caes. der Hauptanteil an Monologen zu (8 von 14), Cassius und Trebonius je 1. Der plänesinnende Intrigant ist naturgemäß isoliert und auf Monologe angewiesen, so Edmund (7 von 22) und Jago (10 von 20). In Cymb. verteilen sich die Monologe der Posthumus-Imogen entgegenwirkenden Partei auf mehrere Personen (Königin 4, Cloten 5, Jachimo 3; 12 von 35). Während in allen diesen Dramen, in denen Gruppe III

unter den Monologträgern besonders stark vertreten ist, Monologe von I und II nicht sehr zahlreich sind, zeigen andere Dramen das umgekehrte Verhältnis, je nachdem, auf welcher Seite das Schwergewicht der Handlung, das diese bestimmende geistige Organ liegt. So ist die Hamlet entgegenwirkende Gruppe an den Monologen bedeutend weniger beteiligt als dieser selbst — durch den König (3) und Polonius (1) —, tatsächlich entstehen die in Hamlets Monologen behandelten Konflikte nicht durch Einwirkungen von außen, sondern er grübelt sich selbst in diese hinein. Sehr zurück tritt der Anteil von Gruppe III an Monologen in den Dramen, in denen die Hauptpersonen von vornherein in den Vordergrund des Interesses gerückt werden, so in Rom., wo nur die 2 Monologe des Paris in Betracht kommen, in Cor., der überhaupt ein auffallendes Bestreben zeigt, Monologe zu vermeiden. In Mcb. kommt höchstens der Monolog Banquos in Betracht, der Ansätze einer gegen Macbeth gerichteten Stimmung zeigt. Timon steht das ganze, undankbare Athen gegenüber, als dessen Vertreter der Senator und Lucullus Teil an den Monologen haben. In Ant. fehlen direkt gegenspielende Monologe völlig, die eigentliche Antonius-Kleopatra-Handlung ist hier ganz in den Vordergrund gerückt.

Neben diesen Monologträgern, durch deren gegenseitiges Aufeinanderwirken Konflikte entstehen und die Handlung gefördert wird, stehen die wenig zahlreichen indifferenten Personen, die meist eine untergeordnete Rolle spielend nur gelegentlich monologisieren (Gruppe IV). Hierhin gehören auch Desdemona und Cassio, die von Jago gehaßt, dem Mohren verhaßt gemacht werden und so zwischen die beiden Hauptträger der Handlung geraten, dieser ohnmächtig zusehen müssen. Keine Person dieser Gruppe monologisiert mehr als einmal, die Monologe sind meistens kurz und dienen häufig technischen Zwecken.

Eine letzte Gruppe V. umfaßt die Nebenpersonen, Diener, Soldaten, Narren; auch Apemantus (Tim.) hat zur Handlung gar kein Verhältnis und ist nur da, um zu kritisieren und zu verspotten; das komische Element, soweit es in der Tragödie auftritt, wird in diese Gruppe aufgenommen, die im ganzen naturge-

mäß keine sehr starke Beteiligung an den Monologen aufweist.

II. Historische Dramen.

Titel	I.	II.	III.	IV.	V.	Monologe
H 6 A	—	Exeter 2 Lucy 1	Plantagen. 2 Suffolk 3	Talbot 2 Gräfin 2 Pucelle 1 Sohn 1	Soldat 1	16
H 6 B	König 1	Iden 2	York 4 Herzogin 1 Cade 1	Clifford 1 Richard 1 Edelmann 1 Hume 1	—	13
H 6 C	König 3	—	York 1 Gloster 3 Warwick 3	Clifford 2 Eduard 1	Vater 1 Sohn 1	15
R 3	Richard 9	—	Margarete 2 Richmond 1	Brackenbury 1 Buckingham 1	Mörder 1 Kanzlist 1 Tyrell 1	17
John	—	Bastard 3	—	Arthur 1 Hubert 1	—	5
R 2	König R. 1	Salisbury 1	—	—	Gärtner 1	3
H 4 A	—	Pr. Heinr. 2	Percy 1	—	Falstaff 9 Kärrner 1	13
H 4 B	König H. 1	Pr. Heinr. 1	—	—	Falstaff 5	7
H 5	König H. 3	—	—	—	Bursch 2 Pistol 1	6
H 8	König H. 1	Cranmer 1	Wolsey 1	Lord Kämmerer 3 Butts 1	Hofdame 1	8

Der Zwang, der Shakespeare bei der Konzeption seiner historischen Dramen durch die Geschichte auferlegt war, ist von ausschlaggebender Bedeutung für die Gestaltung ihrer Handlung. Die Fülle der Ereignisse, die ohne inneren Zusammenhang in einen Rahmen vereinigt werden, führt zu einer Zersplitterung der Handlung, die auf die Verteilung der Monologe nicht ohne Einfluß bleibt. Neben einem sparsameren Gebrauch des Monologs überhaupt fällt die Verteilung auf eine große Anzahl von Personen namentlich in den ersten Dramen in die Augen; das besagt

für die Bedeutung des Monologs, daß er für die einzelne Person eine gelegentliche, für die Handlung an sich kaum eine Rolle spielt. Während in der Tragödie die die Haupthandlung tragende Personengruppe sich an den Monologen hervorragend beteiligt fand, läßt sich in den historischen Dramen ein solcher Gruppierungspunkt für die ganze Handlung selten aufstellen. Eine Ausnahme macht R 3, der sich dem Charakter der reinen Tragödie am meisten nähert, und wo Richard von Anfang bis zu Ende im Mittelpunkt der Handlung steht. Dem entspricht die Zahl seiner Monologe (9 von 17). Auch in H 5 bestätigt die Zahl der Monologe des Königs (3 von 6) dessen hervorragende Stellung während der Handlung. Die übrigen Könige monologisieren nur vereinzelt, König Johann gar nicht, auch Heinr. VI. in A nicht.

Auch ihr Verhältnis zu den Personen der Gruppe II ist ein wesentlich anderes als in der Tragödie. Fanden sich dort ausgesprochene Vertrauten- und Freundschaftsverhältnisse, so findet sich hier meist nur eine lose Zusammengehörigkeit, deren Bindeglied die politische Gesinnung ist. Nur der Bastard tritt in Bezug auf seinen Anteil an Monologen etwas hervor (3 von 5), ohne daß er an der Handlung selbst hervorragend beteiligt wäre. Bei Prinz Heinrich könnte man noch im Zweifel sein, ob er in diese Gruppe gehört, dozh weist ihm seine Eigenschaft als Thronerbe hier einen Platz an.

Gruppe III vereinigt die Personen, deren Gemeinsames die politische Gegnerschaft gegen die herrschende Macht bildet. Die intriguenreichen Teile von H 6 zeigen diese Gruppe an den Monologen besonders stark beteiligt. In A gerät Suffolk erst im 5. Akt in einen allerdings mehr persönlichen Konflikt, der ihn in eine königsfeindliche Stellung bringt. In B und C treten die Intriguen der Familie York stärker hervor und damit deren Monologe (York 5, Gloster 3; 8 von 28), die sich als einziges konstantes Moment durch die bunten und wechselvollen Ereignisse der beiden Teile hindurchziehen. In R 3 erscheinen von Richards Gegnern Margarete und Richmond monologisierend. In den übrigen Dramen fehlen Personen dieser Gruppe als Monologträger fast völlig.

Zahlreich erscheinen die Personen der Gruppe IV ohne bestimmte Stellung als eine Folge der episodenreichen und weitverzweigten Handlung der Historien, die eine Heranziehung von sehr viel Personen nötig macht. Der einzelne tritt in Bezug auf seinen Anteil an Monologen naturgemäß nicht hervor.

Aus demselben Grund erscheinen nur vorübergehend auftretende Personen (Gruppe V) häufiger monologisierend. Auch Falstaff wird hierher gerechnet, der zur eigentlichen Handlung nur in sehr losem Verhältnis steht, der aber dennoch infolge der unverkennbaren Vorliebe, mit der der Dichter diese Gestalt behandelt, die Hauptmasse der Monologe für sich beansprucht (A: 9 von 13; B: 5 von 7).

Sowohl in den Tragödien wie in den historischen Dramen spiegelt die Verteilung der Monologe scharf die Stellung der Personen innerhalb der Handlung wieder, dort das wechselnde Verhältnis von Spiel und Gegenspiel durch die Beteiligung ihrer Träger an dem Monolog und das relative Fehlen indifferenter Personen als Monologträger, hier die durch den geschichtlichen Stoff bedingte, lockere Komposition durch die zersplitterte Verteilung der Monologe und die stärkere Beteiligung für die Handlung weniger bedeutender Personen.

III. Komödien.

Hier ergibt die Verteilung der Monologe auf die einzelnen Personen wieder ein klareres Bild, wenn auch die Gesichtspunkte zur Gruppierung der Monologträger wesentlich andere sind als seither.

Die Handlung der Shakespeareschen Lustspiele wird sehr oft von einer Hand in Bewegung gesetzt und dauernd darin erhalten. Diese geistigen und praktischen Urheber der Handlung (Gruppe I) zeigen, wo sie vorhanden sind, einen hervorragenden Anteil an den Monologen. Am deutlichsten tritt diese Gruppe in Mids. und in Tp. hervor, wo Oberon und Prospero mit je einem Gehilfen Puck und Ariel durch ihre übernatürlichen Kräfte sich ohne weiteres von den übrigen Personen abheben und die Handlung von Anfang bis zu Ende leiten. Dem entspricht der

Titel	I.	II.	III.	IV.	Monologe
Err.	—	Antipholus 5 Courtisane 1 Dromio 1	—	—	7
Gent.	Proteus 7	Valentin 2 Julie 4	Eglamour 2	Lanz 4 Sput 1	20
L. L. L.	—	Biron 2 König 1 Longueville 1 Dumain 1	Armado 2	Schädel 2	9
Shr.	Petruccio 2	—	Tranio 1 Battista 1 Hortensio Lucentio 1 Gremio 1 Lord 1	Grumio 1 Schlau 1	11
Mids.	Oberon 6 Puck 7	Helena 3 Hermia 2 Lysander 2 Demetrius 2	—	Zettel 3	25
All's.	—	Helena 3 Parolles 2	König 1 Gräfin 2 Diana 1	Narr 1	11
As.	—	Orlando 3	Oliver 2 Olivarius 1	—	6
Ado.	—	Benedikt 6 Beatrice 1	Claudio 1	—	8
Wiv.	Frau Page 3 Frau Raschmacher 3	Falstaff 5 Fürth 4	—	—	15
Tw.	—	Olivia 4 Viola 2 Malvolio	Antonio 1 Sebastian 1	Narr 1	11
Meas.	Herzog 7	Angelo 3	Isabella 1 Marianne 2 Schliesser 2 Kupplerin 1	Narr 1	17
Wint.	Leontes 5	—	Camillo 2 Antigonus 1 Polyxenes 1	Schäfer 1 Autolycus 6	16
Tp.	Prospero 5 Ariel 2	Ferdinand 1 Caliban 2	—	Trinculo 1 Stephano 1	12

Anteil ihrer Monologe (Oberon 6, Puck 7; 13 von 25; Prospero 5, Ariel 2; 7 von 12). In Meas. scheidet sich der Herzog durch sein Inkognito von den übrigen Personen und vereinigt die Fäden der Handlung in seiner Hand; auf ihn entfallen von 17 Monologen 7. In Wiv. werden die lustigen Abenteuer von Frau Page und Frau Raschmacher vorbereitet (je 3 Mn. 6 von 16). Proteus und Leontes heben sich nicht so scharf von den übrigen ab, indem sie selbst stark in Konflikte verwickelt werden; dennoch sind sie, jener durch seine Unbeständigkeit, dieser durch seine Eifersucht die eigentlichen Urheber aller folgenden Verwicklungen. Ihre Beteiligung an den Monologen ist: Proteus 7 von 20, Leontes 5 von 16. In den Lustspielen, in denen diese Personengruppe an den Monologen nicht beteiligt erscheint, finden wir statt des einen Urhebers mehrere wie in All's., Ado., Tw., die die Vorbereitung komischer Konflikte im Dialog betreiben, oder es erscheint eine unsichtbare Macht als treibendes Motiv, so die Liebe in L. L. L. oder wie in Err. das Verhängnis der Ähnlichkeit der Brüderpaare.

Eine II. Gruppe umfaßt die Monologe, als deren Träger wir die finden, die den von den Personen unter I gespannten Fäden zum Opfer fallen und dadurch in meist komische Situationen geraten. Eine ernste Stimmung herrscht in den Monologen Angelos und Ferdinands. Alle übrigen Personen dieser Gruppe haben die Komik als Begleiter, sei es in der Situation des unglücklich Liebenden oder des dummen Gefoppten. Die bei diesen Personen reichlich vorhandene Gelegenheit zur Erzielung komischer Wirkungen weist auf eine besonders starke Beteiligung dieser Gruppe, die nur in Shr. und Wint. an den Monologen nicht beteiligt erscheint, hin. In Err. fallen ihr alle Monologe zu; die Mehrzahl in Ado. (7 von 8) und in Wiw. (9 von 15), also den besten Shakespeareschen Lustspielen. Eine Zersplitterung auf mehrere Personen finden wir in L. L. L. und Mids. (je 4 Personen fallen 5 bezw. 9 von 9 bezw. 25 Monologen zu).

Die Komödie bedarf zu ihrem wechselvollen Spiel gewöhnlich zahlreicher Personen, von denen doch nur eine beschränkte Zahl den beiden ersten

Personengruppen angehören kann. Die übrigen (Gruppe III) dienen zur Vervollständigung der Handlung, in deren Mittelpunkt jene beiden Gruppen stehen. So ist auch ihre Beteiligung an den Monologen nur eine geringe (keine Person monologisiert mehr als zweimal, die weitaus meisten nur einmal) nicht nur quantitativ, sondern vor allem auch qualitativ, es sind meistens Gelegenheitsmonologe oder Monologe aus technischen Gründen.

Eine letzte Gruppe IV, die dem Lustspiel eigentümlich ist, umfaßt die Träger der von der Handlung meist losgelösten komischen Monologe. In den besten Lustspielen sind diese Monologe durch die sich aus der Handlung unmittelbar ergebende Komik überflüssig gemacht und fehlen dort, wo wir Gruppe II vorherrschend im Monolog fanden, bezeichnenderweise ganz. Am stärksten vertreten erscheint diese Gruppe in Gent. mit 5 von 20 Monologen und in Wint. mit 7 von 16. Der Narr findet sich dreimal mit je 1 Monolog.

Auch für das Lustspiel gewährt die Verteilung der Monologe einen Einblick in die innere Konstruktion der Handlung und im besonderen in die Art der Verwendung des komischen Elementes im Monolog.

Die Schwierigkeit, die Monologe in Merch. und Troil. in eine unserer Gruppierungen einzureihen, beleuchtet den eigenartigen Charakter dieser Stücke, der sich einer Bezeichnung als Komödie oder ernstes Drama schlechthin verschließt. In Merch. spielt der Monolog für die Handlung fast gar keine Rolle. Der einzige Monolog Shylocks ist ernster Natur, Jessica monologisiert zweimal kurz; das komische Element ist durch zwei Monologe Lancelots vertreten. In Troil. ist der komische Monolog ganz in den Vordergrund gerückt durch die Monologe Thersites' (8 von 14). Troilus monologisiert zweimal, Cressida einmal, beide in der eigentümlich ernst-komischen Art, die diesem ganzen Stück eigen ist.

Daß Shakespeare in der Neigung zu Monologen zwischen den Geschlechtern einen bewußten Unterschied gemacht hat, ist kaum anzunehmen. Die relative Seltenheit bedeutender Frauenrollen im ernsten Drama hat die natürliche Folge, daß uns dort Mono-

loge von Frauen seltener begegnen. Wo Frauen eine bedeutende Rolle spielen, haben wir Fälle, wo sie dementsprechend auch an den Monologen stärker beteiligt erscheinen (Julie, Imogen), aber auch solche, wo sie trotzdem nicht monologisierend hervortreten (Desdemona, Kleopatra, Portia). Doch ist hier der Einfluß der Vertrautenverhältnisse, die besonders bei Frauen fast regelmäßig erscheinen, sicher nicht außer Acht zu lassen. In den Lustspielen dagegen treten Frauen viel stärker monologisierend hervor; das hier gewöhnlich vorherrschende Thema der Liebe weist ihnen ein ganz anderes Verhältnis zur Handlung zu, das auch in der Beteiligung an den Monologen zum Ausdruck kommt. Besonders charakteristische Merkmale der Frauenmonologe im Gegensatz zu den übrigen lassen sich kaum feststellen.

Stellung und Motivierung der Monologe.

Auch die Erklärung der Stellung der Shakespeareschen Monologe innerhalb der einzelnen Akte und Szenen muß von einer Betrachtung des entsprechenden Gebrauchs im vorshakespeareschen Drama ausgehen, an den sich Shakespeare auch in dieser Beziehung angelehnt hat.

Der fast rein episch-exponierende Charakter der Monologe in den alten Dramen wies ihnen notwendig die Stellung am Anfang eines Handlungsabschnittes zu; dazu kam später der Einfluß Senecas,[1] der ebenfalls Monologe fast ausschließlich in dieser Stellung verwandte. So bildete sich die feststehende Stellung am Anfang der Szene heraus, neben der die Schlußstellung am häufigsten begegnete.

Die ganze Entwicklung des Dramas bis zu Shakespeare behielt diese traditionellen Stellungen bei, verwandte Monologe jedoch auch in wachsender Zahl im Szeneninnern. Bei Shakespeare ist diese Verschiebung in der Stellung soweit vorgeschritten, daß die Zahl der Monologe im Innern der Szene diejenige der Monologe in den beiden Sonderstellungen bei weitem übertrifft. Die Art, wie sich Shakespeare hier von dem Traditionellen entfernt, erkennen wir, wenn wir aus technischen Gründen mit King John eine I. Gruppe von Dramen gegenüber einer II. Gruppe mit reiferer Technik abschließen und eine vergleichende Betrachtung des Zahlenmaterials für beide Perioden durchführen.

---

[1] Über Senecas Monologtechnik vgl. Leo, S. 89 ff.

Titel	a	Aa	s	As	J	Auftritts- Monologe	Abgangs- Monologe	Verbdgs.- Monologe	Monologe in Gegenw.	Ganzszenig. M.	Gesamtzahl	Szen.-zahl
Titus Andronicus	2	1	4	—	8	—	2	2	4	—	14	14
Henry VI. A.	1	—	7	2	8	—	—	4	4	—	16	27
„ „ B.	1	—	5	1	7	2	2	2	1	—	13	24
„ „ C.	4	—	4	—	7	2	—	—	5	—	15	27
Comedy of Errors	2	—	4	2	1	—	—	1	—	—	7	11
Gentlemen of Verona	6	1	3	1	10	1	—	8	1	1	20	20
Love's Labour's lost	1	—	3	2	5	3	—	2	—	—	9	9
Taming of the Shrew	1	—	6	2	4	—	1	3	—	—	11	14
Romeo and Juliet	7	1	5	1	14	2	3	7	2	—	26	23
Merchant of Venice	1	—	2	—	2	—	—	—	2	—	5	19
Richard III.	3	1	5	1	8	1	1	5	1	1	17	23
King John	1	—	1	1	3	—	—	1	2	—	5	16
Midsummer Night's Dr.	2	—	4	2	19	7	6	5	1	—	25	9
All's well	—	—	4	—	7	1	—	4	2	—	11	23
Richard II.	1	—	2	2	—	—	—	—	—	—	3	19
Henry IV. A.	2	—	6	1	5	2	1	2	—	—	13	19
„ „ B.	—	—	2	1	5	—	1	3	—	—	7	19
Henry V.	—	—	2	—	4	—	1	3	—	—	6	23
As you like it	1	—	3	—	3	—	—	3	—	—	7	22
Much Ado about Nothing	—	—	2	1	6	1	1	3	1	—	8	14
Merry Wives	2	1	6	2	7	—	1	6	—	—	15	23
J. Caesar	2	—	2	—	12	—	2	8	2	1	17	17
Coriolan	1	—	—	—	4	2	—	1	1	1	6	27
Twelfth Night	2	—	4	1	5	1	—	4	—	—	11	18
Troilus and Cressida	3	—	6	2	5	—	1	4	—	—	14	24
Measure for Measure	2	—	4	2	10	—	—	9	1	—	16	17
Hamlet	—	—	6	1	7	2	—	3	2	—	13	20
Lear	3	1	8	2	12	1	2	5	4	1	24	26
Othello	1	—	3	2	16	1		10	5	—	20	15
Macbeth	8	1	3	—	21	2	2	9	8	—	32	27
Timon	3	1	5	1	13	2	3	2	6	2	23	17
Anton. a. Cleopatra	1	—	3	1	14	2	1	9	3	—	18	37
Cymbeline	4	—	7	1	22	3	2	7	10	3	36	26
Winter's Tale	2	—	2	1	12	3	1	3	5	—	16	15
Tempest	2	1	2	—	8	3	1	2	2	—	12	9
Henry VIII.	1	—	2	—	5	2	—	1	2	—	8	14

Für I verhält sich die Summe der Innenmonologe (J) zur Summe der überhaupt vorhandenen (S)

I. $J : S = 77 : 158 = 1 : 2{,}1$.

Das entsprechende Verhältnis für II ergibt

II. $J : S = 222 : 361 = 1 : 1{,}6$.

II zeigt demnach eine stärkere Bevorzugung der J-Stellung. Bei Heranziehung der Gesamtszenenzahl (Z) ergibt sich dasselbe Resultat. Es verhalten sich unter Ausscheidung der für J-Monologe nicht in Betracht kommenden Szenen, die nur einen Monolog enthalten (in I - 2, in II - 8).

I. $J : Z = 77 : 225 = 1 : 2{,}9$

II. $J : Z = 222 : 471 = 1 : 2{,}1$.

Der Zunahme der J-Monologe in II gegenüber I muß eine Abnahme der Monologe am Anfang (a) und gegenüber I. Es verhalten sich:

I. $(a + s) : S = 79 : 158 = 1 : 2$

Schluß (s) der Szene entsprechen und zwar in II

II. $(a + s) : S = 131 : 361 = 1 : 2{,}8$

und unter Benutzung von Z:

I. $(a + s) : Z = 79 : 225 = 1 : 2{,}8$

II. $(a + s) : Z = 131 : 471 = 1 : 3{,}6$.

Die zahlenmäßige Zunahme der J-Stellung gegenüber der a- und s-Stellung, die sowohl im Vergleich Shakespeares überhaupt mit seinen Vorgängern, als auch innerhalb seiner Entwicklung gilt, spiegelt einen inneren Fortschritt in der Technik Shakespeares wieder. Diese macht sich mit zunehmender Reife von den mehr oder weniger rein traditionellen Stellungen los und verlegt den Monolog in das Innere der Szene, d. h. dahin, wo die Bedingungen zu einer inneren Motivierung eher gegeben sind als am Anfang und Schluß eines Handlungsabschnittes.

Die a- und s-Stellung teilen sich in die ihnen zufallenden Monologe in folgenden Verhältnissen:

I. $a : (a + s) = 30 : 79 = 1 : 2{,}6$

II. $a : (a + s) = 43 : 131 = 1 : 3$

und:

I. $s : (a + s) = 49 : 79 = 1 : 1{,}6$

II. $s : (a + s) = 88 : 131 = 1 : 1{,}4$.

Für II ergibt sich also eine kleine Verminderung

der a-Stellung und entsprechende Zunahme der s-Stellung gegenüber I. Bedeutender als diese nur relative Verschiebung sind die Verhältnisse der a- und s-Stellungen zu S und Z.

Es ergeben sich:

I. a : S = 30 : 158 = 1 : 5,3
II. a : S = 43 : 361 = 1 : 8,4

und:

I. a : Z = 30 : 225 = 1 : 7,5
II. a : Z = 43 : 471 = 1 : 10,9.

Beide Vergleiche ergeben also ein starkes Zurückweichen der a-Monologe in II.

Die entsprechenden Verhältnisse für die s-Stellung lauten:

I. s : S = 49 : 158 = 1 : 3,2
II. s : S = 88 : 361 = 1 : 4,1

und:

I. s : Z = 49 : 225 = 1 : 4,6
II. s : Z = 88 : 471 = 1 : 5,4.

Auch die s-Stellung tritt demnach in II etwas zurück, jedoch in weit geringerem Maße als die a-Stellung. Der Einzelvergleich ergibt also, daß das oben allgemein ausgesprochene Zurückweichen der Sonderstellungen für die a-Monologe in weit größerem Umfange gilt als für die s-Monologe. Die Erklärung dieser Tatsache liegt nahe. Der a-Monolog ist mehr als jeder andere zur Aufnahme epischer Elemente im weiteren Sinne bestimmt; mit deren Zurückweichen in den reiferen Werken wurden die a-Monologe weniger häufig, während die s-Monologe, die hauptsächlich nachträglicher Betrachtung gewidmet sind, ziemlich unverändert im Gebrauche bleiben.

Unter den a- und s-Monologen nehmen die akteröffnenden (Aa) und -schließenden (As) eine besondere Stellung ein. Zieht man zu ihrer Vergleichung die Aktsumme (AS), die für I 60, für II 120 beträgt, heran, so ergeben sich folgende Verhältnisse:

I. Aa : AS = 4 : 60 = 1 : 15
II. Aa : AS = 5 : 120 = 1 : 24

und:

I. As : AS = 13 : 60 = 1 : 4,6
II. As : AS = 23 : 120 = 1 : 5,2.

Die Verschiebung der Zahlenverhältnisse für die Aa- und As-Monologe spiegelt genau die Tendenz wieder, die wir bei der einzelnen Szene festgestellt haben, Zurückweichen der Anfangsmonologe (das hier besonders stark ist), größere Beständigkeit in der Stellung der Schlußmonologe, die auch hier für II nur eine kleine Abnahme zeigen. Im Vergleich zu dem vorshakespeareschen Drama ist die Zahl der Monologe am Anfang und Schluß des Aktes sehr gering, während diese Stellung noch bei Kyd und Marlowe fast Regel war.

Eine gesonderte Betrachtung der Stellungsverhältnisse für Tragödie und Komödie muß die festgestellte Entwickelung in der Technik im einzelnen bestätigen.

Man gewinnt folgende Verhältnisse:

Für die Komödie:

I. a : S = 11 : 52 = 1 : 4,7
II. a : S = 16 : 135 = 1 : 8,4

also eine starke Abnahme der a-Stellung für II.

I. s : S = 18 : 52 = 1 : 2,9
II. s : S = 37 : 135 = 1 : 3,6.

Die s-Monologe zeigen eine weit geringere Verminderung in II.

Für die Tragödie:

I. a : S = 19 : 106 = 1 : 5,6
II. a : S = 27 : 226 = 1 : 8,4

und:

I. s : S = 31 : 106 = 1 : 3,4
II. s : S = 51 : 226 = 1 : 4,4.

Beide Gattungen zeigen also auch im einzelnen genau die allgemein ausgesprochene Entwicklungstendenz.

Zur Feststellung möglicher Eigentümlichkeiten der einzelnen Gattungen des Shakespeareschen Dramas in der Monologstellung müssen wir die historischen Dramen wegen ihrer eigentümlichen Monologverhältnisse noch für sich betrachten.

Es ergeben sich für das Verhältnis der Innenmonologe zur Gesamtzahl:

Tragödie: J : S = 143 : 229 = 1 : 1,6
Komödie: J : S = 104 : 187 = 1 : 1,8
Historie: J : S = 52 : 103 = 1 : 2

Der Unterschied der Verhältniszahlen für Tragödie und Komödie ist etwas gering, um daraus auf eine stärkere Verwendung der Innenmonologe in der Tragödie zu schließen. Jedoch wird dieser Schluß durch eine Vergleichung der Ergebnisse unserer Betrachtung oben schon fester gestützt, indem sich dort die Komödie in I und II stärker an den a- und s-Monologen beteiligt findet als die Tragödie. Für die Historie ist das Verhältnis genügend differenziert, um dieser Gattung die geringste Vorliebe für Innenmonologe zuzusprechen.

Für die einzelnen Stellungen ergeben sich folgende Resultate:

Tragödie: a : S = 32 : 229 = 1 : 7,2
Historie: a : S = 14 : 103 = 1 : 7,3
Komödie: a : S = 27 : 187 = 1 : 6,9

oder unter Heranziehung der Szenensumme:

Tragödie: a : Z = 32 : 249 = 1 : 7,8
Historie: a : Z = 14 : 211 = 1 : 15
Komödie: a : Z = 27 : 246 = 1, 9,1.

Für Tragödie und Komödie läßt sich in Bezug auf die a-Stellung ein fester Unterschied wegen der geringen Differenzen kaum feststellen. Die Historie hebt sich demgegenüber durch ein sehr starkes Zurücktreten der Anfangsstellung ab. Die entsprechende Frage für die s-Stellung wird durch folgende Verhältnisse beantwortet:

Tragödie: s : S = 46 : 229 = 1 : 4,9
Historie: s : S = 36 : 103 = 1 : 2,8
Komödie: s : S = 55 : 187 = 1 : 3,4.

Gegenüber den entsprechenden Verhältnissen für die a-Stellung ergibt sich eine durchgehende Bevorzugung der s-Stellung, die in der Historie am stärksten ist, während Tragödie und Komödie geringere Unterschiede aufweisen. Die Bevorzugung der s-Stellung in den Historien ist nicht auffallend. Nach den langen und weitverzweigten Szenen, in denen sich die äußeren Bedingungen für Monologe nur schwer herstellen lassen, tritt in dem Schlußmonolog wieder eine notwendige Sammlung und Konzentration der Handlung ein.

Die As-Monologe bestätigen auch hier die für die

einzelne Szene gemachte Beobachtung. Es ergibt sich im Verhältnis zur Aktsumme:

Tragödie: As : AS = 9 : 55 = 1 : 6,1
Historie: As : AS = 9 : 50 = 1 : 5,6
Komödie: As : AS = 18 : 75 = 1 : 4,2.

Allerdings übrtrifft hier auch die Komödie die Tragödie bedeutend an Häufigkeit der Schlußmonologe.

Die Notwendigkeit der Motivierung des einzelnen Monologs gilt nicht nur für seinen Inhalt, sondern auch für die zu seiner Illusion nötige, äussere Isolierung, die die ebenbetrachtete Monologstellung unmittelbar bedingt.

Die Sorglosigkeit, mit der das vorshakespearesche Drama im allgemeinen die Motivierung der Monologe behandelte, erfuhr schon durch seine unverkennbare Vorliebe für Sonderstellungen eine indirekte Beleuchtung, indem die äußere Isolierung hier von vornherein gegeben, während die Notwendigkeit einer inneren Motivierung überhaupt noch nicht erkannt war. Die Beschaffenheit dieser Monologe läßt erkennen, daß das äußere Alleinsein einer Person auf der Bühne meistens das Primäre war, das infolge des Grundsatzes der Vermeidung stummen Spieles eine monologische Rede entstehen ließ.[1] Die Art, wie Shakespeare sich zu dieser Motivierungsweise verhält, insbesondere ob er sich darüber hinaus der uns geläufigeren Auffassung des Monologs nähert, die zunächst ein inneres Bedürfnis zu einem Monolog fordert, ehe die Aufgabe entsteht, die hierzu nötigen äußeren Bedingungen herzustellen, ist von besonderer Bedeutung für die Bewertung seiner Auffassung des Monologs überhaupt.

---

[1] Sicher lag der Grund zu diesen Monologen auch häufig in der Beschaffenheit der Shakespearebühne, die nach allen Seiten offen, nicht erlaubte, daß eine Szene mitten im Dialog einsetzte, auf der vielmehr jeder Handlungsabschnitt durch das Auftreten von Personen eröffnet, durch ihr Abgehen geschlossen werden mußte. Erforderte der Aufbau der Szene z. B. das Auftreten nur einer Person, so war deren Monolog ohne weiteres gegeben. Vgl. hierzu: E. Kilian: Die szenischen Formen Shakespeares (Shakesp.-Jahrb. XXVIII, 96 ff).

1. Ganzszenige Monologe.

Loslösung des Monologisierenden von der übrigen Handlung für eine ganze Szene finden wir bei Shakespeare selten, während sie früher namentlich bei den ersten Szenen der Akte häufig war. Wir können den Grund in jedem einzelnen Falle bestimmen. Die Monologe des Kanzlisten (R 3 III, 6), Artemidorus' (Caes. II, 3) und des Soldaten (Tim. V, 4) verdanken ihre Loslösung der Isoliertheit ihrer Träger, die mit den handelnden Personen gar keine Fühlung haben, und die nur zu einem Zweck, der außerhalb ihrer selbst liegt, monologisierend eine Szene für sich erfordern. Shakespeare folgt hier ganz den Grundsätzen seiner Vorgänger; die ganzszenige Stellung wird der Einfachheit und Kürze halber gewählt, ohne Rücksicht darauf, daß uns die Monologe gezwungen und durch die Technik bedingt erscheinen. Einen technischen Zweck verfolgt auch die Monologszene Edgars (Lr. II, 3). Wiewohl hier das Alleinsein Edgars durch seinen flüchtigen Zustand wohl motiviert ist, deutet der Mangel einer inneren Motivierung darauf hin, daß der Hauptzweck des Monologs darin liegt, die zwischen der vorangehenden und folgenden Grenze zur Illusion unbedingt notwendige Pause auszufüllen. Die deutliche Hervorhebung des den Monologisierenden beschäftigenden Konflikts können wir als Motiv zu der Isolierung von Proteus (Gent. II, 6) und Posthumus (Cymb. II, 5) betrachten. In der Szene allein tritt die Bedeutung des beidemale für die Handlung entscheidenden Konflikts deutlicher hervor, eine Wirkung, die wir im deutschen Drama, nachdem Lessing die ganzszenige Stellung häufig verwandt, durch Goethe und Schiller in weit umfangreicherem Maße ausgebeutet finden als bei Shakespeare. Durch die Situation und den Ort des Monologs unmittelbar notwendig gemacht erscheint der Monolog Clotens (Cymb. V, 1) im Walde, obwohl der Inhalt hier hinter der eigentlichen Bedeutung des Monologs, der uns Clotens Anwesenheit zeigen soll, zurücktritt. Coriolans Monolog IV, 4 zeigt uns diesen in Antium; seine Feindschaft gegen diese Stadt findet in der Isoliertheit des Monologs Ausdruck. Bei Timons Monologszene IV, 1 entspricht die Loslösung der

Lage Timons, der von Menschenhaß getrieben allein in der Wildnis umherirrt; daneben wird die Wirkung des einen großen Fluches, der den Monolog von Anfang bis zu Ende füllt, durch seine völlige Trennung von dem Dialog wesentlich eindrucksvoller. Nur einen äußeren Ausdruck findet die innere Lage des Posthumus in dem Monolog Cymb. V, 1. Er ist im Begriff, die Partei zu wechseln, auf der er kämpfen will, und der Monolog zeigt ihn in Reflexion darüber. Als entsprechender äußerer Ort der Monologszene kommt demnach nur ein neutraler Punkt, also das Feld zwischen dem britischen und römischen Lager in Betracht.

Shakespeare ist also in den meisten Fällen über den traditionellen Gebrauch der ganzszenigen Monologe hinausgegangen und hat deren Isoliertheit durch innere Gründe gerechtfertigt; daneben zeigen einige dieser Monologszenen einen rein technischen Gebrauch.

2. Monologe als Eröffnung der Szene.

Die Aufnahme epischer Elemente in die Anfangsmonologe ist zum Teil durch deren Stellung bedingt. Dadurch, daß uns eine Person am Anfang der Szene allein und unerwartet engegentritt, entsteht das Bedürfnis nach Aufklärung des Publikums, womit das Prinzip des epischen Monologs gegeben ist.

Auch bei Shakespeare tritt der Monologisierende noch häufig einfach auf, ohne daß ein innerer Grund für sein Alleinsein zu erkennen ist. G. Brandes sagt von dem Monologisieren Richards III. zu Anfang des Dramas: „Richard steht hier naiv als Prologus da, der den Inhalt der Tragödie vorher verkündigt.“ Dasselbe läßt sich in beschränktem Sinne von vielen Monologen für die Szene, die sie eröffnen, sagen. Ohne Zweifel hat der Prolog, der mit jenen Monologen die Stellung gemein hat, auf deren Inhalt bedeutenden Einfluß ausgeübt, und die Seltenheit, mit der Shakespeare ihn verwendet, steht in Zusammenhang mit der Übernahme prologartiger Elemente in jene Monologe, die häufig dadurch etwas Unpersönliches erhalten. Der Anfangsmonolog schlägt bei Shakespeare in prologartiger Weise das Thema der

folgenden Szene an und schafft die zu ihrem Verständnis nötigen Unterlagen. Dieser Zweck ist genügend zur äußeren Motivierung des Monologs (Tit. II, 1; Err. II, 2, IV, 3; Rom. V, 1; R 3 I, 1; IV, 3: Tw. IV, 3; Lr. I, 2, I, 4; Tim. II, 1, II, 2).

Namentlich die Verlesung von Briefen und anderen Schriftstücken wird an den Anfang der Szene gelegt (H 4 A II, 3; Wiv. II, 1; Mcb. I, 5; Cymb. III, 2; H 8 II, 2), zum Zweck vorbereitender Stimmungsmalerei monologisiert Puck (Mids. V, 2). In einer Gruppe von Monologen sondert sich der Monologisierende von einer sich gleichzeitig abspielenden Schlacht ab, ohne irgend eine Angabe des Grundes, nur um zu monologisieren (H 6 A I, 5, C I, 4); H 6 C II, 3, Troil. V, 1 wird das Zurückweichen durch Müdigkeit, H 6 C II, 6 durch eine Verwundung motiviert, C II, 5 gibt König Heinrich den Grund seines Alleinseins direkt an:

„For Margaret my queen and Clifford too
have chid me from the battle, swearing both
they prosper best of all, when I am thence."

Macbeth wird V, 7 ruhelos auf dem Schlachtfeld umhergetrieben, sein Anfangsmonolog ergibt sich hier wie zufällig. In Erwartung einer anderen Person befinden sich die Monologisierenden Gent. IV, 2, IV, 3, V, 1; Rom. II, 5, III, 2; Mids. III, 2; Wiv. V, 1; Tw. III, 4; Meas. II, 4; Mcb. II, 2.

Wirklich motiviert erscheint uns das Alleinsein am Anfang der Szene, wenn es sich aus einer Situation unmittelbar ergibt und durch diese bedingt ist, und Shakespeare hat solche Situationen geschickt an den Anfang der Szenen zu rücken gewußt. So befinden sich die Monologisierenden aus irgendwelchen Gründen in Abgeschiedenheit von der Welt (Tit. II, 3; Gent V, 4; L. L. L. IV, 3; Rom. II, 3; R 2 V, 4; As. III, 2; Lr. IV, 1; Tim. IV, 3); sie befinden sich auf der Flucht (John IV, 3; Cymb. III, 6); treten aus einem Versteck hervor (H 6 B IV, 10; R 3 IV, 4), oder sie sind in Ausübung einer Handlung begriffen, die die Anwesenheit anderer nicht verträgt (Rom. II, 1, II, 2, IV, 5; Oth. V, 2). Tp. II, 1, III, 1 treten die Monologisierenden mitten in ihrer Arbeit begriffen auf. Vereinzelte Situationen sind Caes. II, 2, II, 3; Cor.

IV, 5; Cymb. V, 2. In allen diesen Fällen machte die isolierte Stellung des Auftretenden und der Wunsch, ihn trotzdem in einen Dialog hineinzuziehen, einen Monolog als Einleitung notwendig; für seine innere Qualität ist damit nichts gesagt. Einige Monologe (Mcb. I, 7, III, 1; Cymb. I, 7; Wint. III, 3) zeigen die Aufgabe innerer und äußerer Motivierung vortrefflich gelöst; die Monologisierenden ertragen, von ihren Gedanken getrieben, die Gegenwart der Menschen nicht und entfliehen ihrer Umgebung, um im Selbstgespräch Beruhigung zu finden.

Weder äußerer noch innerer Motivierung bedarf der Monolog der lustigen Person, der mit Vorliebe an den Anfang der Szene gerückt wird (Gent.. II, 3, IV, 4; Shr. IV, 1; Merch. II, 2; H 4 A II, 1; Troil. II, 3, V, 4; Meas. IV, 3; Mcb. II, 3; Wint. IV, 2).

Die Art, wie in den Szenen mit monologischem Anfang an diesen angeknüpft und die folgende Szene darauf aufgebaut wird, beleuchtet Stellung und Bedeutung des Anfangsmonologs. Gänzliche Loslösung des Monologisierenden von der folgenden Szene, indem dieser nach Beendigung seines Monologs abtritt, ist sehr selten und begegnet nur in den Jugendwerken einige Mal (H 6 C II, 6; Rom. II, 1; John IV, 3; As. III, 2). Häufiger ist zeitweilige Isolierung des Monologisierenden beim Eintreten neuer Personen; sie geschieht entweder bewußt, um ein Zusammentreffen zu vermeiden, oder unbewußt, indem der Monologisierende das Auftreten überhaupt nicht bemerkt (Lr. I, 2). Im ersten Fall kommt es dann zu gewollten oder ungewollten, in jedem Fall aber vom Dichter beabsichtigten Belauschungen, die sowohl folgende Monologe wie Dialoge betreffen.[1] Cor. IV, 5, Cymb. V, 2 tritt der Monologisierende zunächst ab, kehrt aber bald auf die Szene zurück. Was nun die Zahl der den Dialog eröffnenden Personen betrifft, so folgt in den weitaus meisten Fällen (52 von 73) ein Dialog im engeren Sinne zwischen dem Monologisierenden und e i n e r inzwischen aufgetretenen Person. Viel

---

[1] Die verschiedenen, bei Shakespeare ausgebildeten Möglichkeiten der Monologbelauschung haben in letzter Linie ihr Vorbild in gleichartigen Motiven der römischen Komödie, die Leo an mehreren Stellen behandelt; S. 68, 74, 81, 82, 87, 88.

seltener wird aus dem Monolog durch Hinzukommen zweier Dialogisierenden ein Polylog (11 von 73), und der Polylog folgt unmittelbar auf den Monolog nur in vereinzelten Fällen (6). Der Monolog wird also am häufigsten in die intimste Form des Dialogs übergeführt, in den Duolog, während der Polylog möglichst vermieden wird. Diese Tatsache beleuchtet den inhaltlichen Zusammenhang mit der folgenden Szene, der tatsächlich vorhanden, dem intimen Charakter des Selbsgesprächs entsprechend als dessen Fortsetzung die intimste Gesprächsform auf der Bühne fordert.

3. Monologe am Schluß der Szene.

Die szenenschließenden Monologe erscheinen durch ihre Stellung natürlicher und wahrscheinlicher als die eröffnenden. Unsere Aufmerksamkeit erkennt meistens im Verlauf des Dialogs schon den Punkt, wo die Betrachtung des Monologisierenden einsetzen wird entsprechend der Art und Weise, wie Shakespeare den Monolog verwendet . Der innere Zusammenhang, den der Anfangsmonolog mit dem folgenden Dialog in dessen Verlauf nachträglich zeigte, liegt bei den Schlußmonologen von vornherein klar vor uns; diese ergeben sich unmittelbar aus dem Zusammenhang heraus, und der Dichter erspart sich eine besondere Motivierung des Alleinseins. Aus diesen Eigenschaften erklärt sich auch die größere Vorliebe und Beständigkeit, mit welcher Shakespeare diesen Monolog im Vergleich zu dem Anfangsmonolog verwendet. Die Monologisierenden bleiben in den meisten Fällen einfach auf der Bühne zurück. Der Art, wie sich ihre Loslösung von dem Dialog vollzieht, stehen durch dessen manigfaltige Gestaltung viele Wege offen. Die abtretenden Personen trennen sich von dem Bleibenden in einem feindlichen Sinne, oder sie werden durch eine Nachricht abgerufen, oder auch sie nehmen von dem Zurückbleibenden Abschied, weil sich ihre Wege trennen. Gelegentlich ist ein Auftrag, der sofort erledigt werden muß, der Grund des Zurückbleibens. In den meisten Fällen ist es allgemein eine Gegensätzlichkeit irgendwelcher Art, die den Monologisierenden zurückhält, und die ohne Monologschluß nur darin

ihren Ausdruck finden könnte, daß die Parteien nicht zusammen, sondern „nach verschiedenen Seiten“ abgehen, wodurch jedoch die kontrastierende Wirkung des Monologs nicht erreicht wird. Zwei Hauptzwecken wurde der Monolog dienstbar gemacht: 1. durch eine zusammenfassende Betrachtung des vorhergehenden Dialogs uns dessen Ergebnisse noch einmal zu vergegenwärtigen und auch vom persönlichen Standpunkt des Monologisierenden zu beleuchten, wobei 2. neue Ausblicke auf die folgende Handlung eröffnet werden und so der Schlußmonolog zu einem wichtigen, inhaltlichen Bindeglied der Handlung wird und auch am Schluß der Szene im Hinblick auf das Folgende exponierenden Charakter annimmt.

Wie die Anfangsmonologe durch die Prologe so sind die Schlußmonologe durch die Epiloge in ihrer Form beeinflußt. Wir haben schon auf einige solche Fälle hingewiesen. Nach dem ganzen Charakter des Schlußmonologs muß ein Auftreten des Monologisierenden erst am Schluß der Szene als seinem Wesen zuwider erscheinen, sofern es sich nicht aus einer eigenartigen Situation ergibt, wie es in den meisten der in Betracht kommenden Fälle tatsächlich zutrifft. Der Monolog des Soldaten (H 6 A V, 1) hat keinerlei persönlichen Wert, er soll die Furcht der Franzosen vor dem Namen Talbot charakterisieren, und die Art, wie dies geschieht, indem der „Talbot“ rufende Soldat die anwesenden Personen vertreibt, mußte den Monolog notwendig zu einem szenenschließenden machen. Mids. II, 3, IV, 1 haben die zum Schlusse Monologisierenden während des vorangehenden Dialogs geschlafen und erwachen erst nach dem Abgehen der Dialogisierenden. Beatrice (Ado. III, 1) tritt aus ihrem Versteck hervor, aus dem sie den Dialog belauscht hat, ebenso belauscht Prospero (Tp. III, 1) aus dem Hintergrund den Dialog und monologisiert nach dessen Schluß. Der Monolog Jachimos (Cymb. II, 2), der ebenfalls aus einem Versteck hervortritt, mußte unter seinen eigenartigen Begleitumständen die Szene schließen. Ohne eine andere Motivierung als die, einen für das Publikum bestimmten Monolog zu deklamieren, tritt Petruccio (Shr. IV, 1) noch einmal auf.

Häufig findet sich das Alleinsein des Monologisierenden schon innerhalb des Dialogs vorbereitet, indem jener sich absondert und an dem Dialog gar nicht oder wenig teilnimmt, eine Feinheit Shakespearescher Technik, die dadurch das Monologisieren als eine Fortsetzung des während des Dialogs passiven und beobachtenden Zustandes erscheinen läßt und es auch inhaltlich durch ein aus dem Verhalten während des Dialogs sich ergebendes, stummes Monologisieren vorbereitet.

Wo der Dialog gegen Schluß der Szene keine Wendung nimmt, aus der sich eine Trennung von selbst ergibt, wird diese durch den, der die Absicht und das Bedürfnis zu monologisieren hat, herbeigeführt, indem er — in diesem Fall — den noch allein Anwesenden fortschickt. Dies ergibt sich in ganz natürlicher Weise durch Aussprechen einer Bitte oder eines Auftrages, die das Verlassen der Bühne zur Folge haben, in den meisten Fällen jedoch deutlich die Absicht der betreffenden Person verraten, der der Wunsch, allein zu sein, dringender ist als die Erfüllung ihrer übrigen Wünsche. So wird denn auch gelegentlich aus diesem Bedürfnis gar kein Hehl gemacht und der Wunsch, von der Gegenwart anwesender Personen befreit zu sein, ohne Umschweife ausgesprochen. Die Art, wie dies geschieht, ist sehr verschieden nach dem Temperament und der Stellung der betreffenden Person und dem Verhältnis, das sie zur fortgeschickten einnimmt. Richard schickt (R 3 I, 143) Hastings fort mit einem kurzen:

„Go you before and I will follow you“

und I, 2, 228 befiehlt er den Edelleuten, sich mit dem Sarge zu entfernen. Noch heftiger gibt Jago seinen Wunsch zu erkennen. I, 3, 388 schickt er Roderigo fort mit einem dringenden: „Go to, farewell“ und II, 3, 389 wird er diesem grob, als er sich nicht sofort entfernt, nachdem Jago ihm zu erkennen gegeben, daß er überflüssig ist:

„Retire thee; go where thou art billeted,
away I say; thou shalt know more hereafter,
nay, get thee gone.“

Hamlet entledigt sich der ihm lästigen Höflinge mehrere Male in höflicherer Weise, aber nicht min-

der bestimmt (II, 2, 575, III, 2, 406, IV, 4, 32). Diese Beispiele, wie unverblümt gelegentlich das Bedürfnis nach einem Monolog kundgegeben wird, zeigen, wie sorglos Shakespeare um die Motivierung der äußeren Isolierung dachte, und wie ihm neben dem, was er aussprechen wollte, die Art und die Umstände, unter denen dies geschah, nebensächlich erschienen.

Der an einen auf der Bühne eingetretenen Tod angeknüpfte Monolog des Überlebenden erscheint mit Vorliebe in der Schlußstellung, sei es des gewaltsam Ermordeten (H 6 B IV, 10, C I, 5, V, 6) oder des Selbstmörders (Ant. IV, 12) oder am Totenbette des natürlich Verschiedenen. Schließlich findet sich auch der komische Monolog am Schluß der Szene stark vertreten; einer Motivierung bedarf es hier ebensowenig wie am Anfang (Gent. III, 1; L. L. L. IV, 1; H 4 A III, 3, IV, 2. V, 1 V, 3; B III, 2. IV, 3; Tw. V, 1; Troil. V, 2, V, 4; Lr. I, 5, III, 2; Wint. IV, 2, IV, 3).

In Bezug auf die Beschaffenheit des dem Schlußmonolog vorangehenden Dialogs kann eine den Verhältnissen am Anfang der Szene entsprechende Tendenz in der Technik des Dichters wahrgenommen werden. Die nur vereinzelt begegnenden Fälle, in denen der Schlußmonolog einem anderen Monolog folgt, ergeben sich aus besonderen Situationen (Mids. II, 2, III, 2; Hml. III, 3, Cymb. , 2). Bei den übrigen Monologen geht in 74 Fällen Duolog, in 59 Polylog voraus. Auf die einzelnen Dramen verteilen sich diese Zahlen derart, daß in den früheren Werken der Monolog sich häufiger an den Polylog anschließt, während die reifende Technik eine entschieden hervortretende Bevorzugung des Duologs zeigt. Eine bemerkenswerte Ausnahme macht nur Hml. Soweit die Monologe Hamlets dabei in Betracht kommen (4 von 6), knüpfen drei davon an Unterredungen mit den Höflingen Rosenkranz und Güldenstern an und bilden einen wirkungsvollen Kontrast zu deren seichtem Geschwätz. Die unverkennbare Neigung, den Monolog aus dem Dialog im engeren Sinne hervorgehen zu zu lassen, tritt besonders deutlich da hervor, wo der Dichter die Personen außer dem Zurückbleibenden nicht auf einmal abtreten läßt, sondern nacheinander in Gruppen, sodaß der Polylog zunächst in einen kurzen Duolog aufgelöst wird, aus dem sich dann der

Monolog ergibt.[1] Andererseits wird die dialogische Vorbereitung gelegentlich herangezogen, um einem nochmaligen Auftreten zum Zwecke des Monologisierens den programmartigen Charakter zu nehmen, so besonders deutlich in dem Monologe Edmunds (Lr. V, 1), dessen Auftreten zum Schluß nur des Monologs halber geschieht, wo diese Absicht aber durch die vorausgehende kurze Unterredung mit Albanien geschickt verdeckt wird.

Der innere Grund für die Bevorzugung des Dialogs gegenüber dem Polylog liegt in der Gemeinsamkeit einer relativen Intimität. Daß sie nicht so stark ist wie bei den Anfangsmonologen liegt an den verschiedenen Verhältnissen am Schluß der Szene, wo der Dichter mit festen Personenverhältnissen rechnen mußte, während er am Anfang ganz frei walten konnte. Immerhin sprechen die Zahlen deutlich genug für die Bevorzugung des Duologs auch am Schluß der Szene. Für eine mit einem Monolog eröffnete und geschlossene Szene ergibt sich demnach der folgende nach dem Prinzip der Intimität gedachte Aufbau.

Aufbau.	Die Intimität der Szene
Monolog	hat ihr Maximum,
Dialog	fällt,
Polylog	hat ihr Minimum,
Dialog	steigt,
Monolog	erreicht wieder ein Maximum,

ein Kreis, der natürlich durch Wiederholungen, Auslassungen und Vertauschungen der einzelnen Glieder unendlich vielen Variationen ausgesetzt ist, dessen Pole und die Art der Bewegung zwischen ihnen aus den obenangestellten Betrachtungen jedoch festgelegt werden können.

Im Ganzen sehen wir Shakespeare die Anfangs- und Schlußmonologe zunächst rein traditionell gegebrauchen. Mit wachsender Reife hat er sie wohl beibehalten, hat sie aber sowohl mit innerer Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit auszustatten ge-

---

[1] Allerdings mag der Grund hierzu auch zum Teil ein rein bühnentechnischer gewesen sein. Die Gelegenheit zum Verlassen der Bühne war sehr bechränkt, und das Abtreten in mehreren Gruppen kann dazu dienen, Stockungen und stumme Pausen, die beim Abtreten aller Personen auf einmal unvermeidlich gewesen wären, zu vermeiden.

wußt, wie er auch die äußere Motivierung mit geschickter Hand glaublich gemacht hat. Wieweit wir darin bewußte Absicht erblicken dürfen, mag vorläufig dahingestellt bleiben.

4. Monologe im Szeneninnern.

Die Monologe im Szeneninnern zerfallen nach dem momentanen Verhältnis des Monologisierenden zur Szenenhandlung in solche auftretender und abgehender Personen, neben denen die zwei Dialogszenen verbindenden Monologe stehen. Bei den Monologen isolierter Stellung tritt eine Person auf, spricht einen Monolog und geht wieder ab, ohne in den Dialog eingegriffen zu haben. Eine besondere Gruppe bilden im Szeneninnern die Monologe in Gegenwart anderer Personen.

Die Tabelle (S. 73) zeigt die Verteilung der Innenmonologe auf diese einzelnen Kategorien. Die Monologe isolierter Stellung, die sich äußerlich zusammenhanglos in die Handlung einschieben, begegnen nur unter besonderen Umständen und sind nicht sehr zahlreich. Häufiger begegnen die Auftritts- und Abgangsmonologe. Ein Wandel in ihrem Gebrauch läßt sich innerhalb der Dramen ebensowenig wie eine Bevorzugung der einen oder anderen Art erkennen. Die Verbindungsmonologe (so rein äußerlich nach ihrer Stellung genannt, ohne darin ein qualitatives Urteil einzuschließen) begegnen am häufigsten; ihnen an Zahl am nächsten stehen die Monologe in Gegenwart anderer.

a. Monologe isolierter Stellung finden sich meist in der Umgebung anderer Monologe und vereinigen sich mit diesen zu Monologfolgen[1]. H 6 B V, 5 tritt nach dem Abgangsmonolog Yorks Clifford auf, entdeckt die Leiche seines Vaters, monologisiert und entfernt sich mit ihr; ein Monolog Richards nach einem stummen Zweikampf mit Somerset beschließt an dessen Leiche die Monologfolge. Schließen sich hier die Monologe in einfacher Reihenfolge a-b-c einander an, so unterbrechen H 6

[1] Ueber die entsprechende Erscheinung in der römischen Komödie vgl. Leo, S. 69 ff.

C II, 5 infolge der Anwesenheit mehrerer Personen die einzelnen ihre Monologe. Die ganze Monologfolge baut sich symmetrisch auf:

a - b - a c a - b c - a - b c - a - b - c - a;

b und c monologisieren im Auftreten, durch den Monolog von a getrennt, dann folgt zweimaliges Monologisieren auf der Bühne bc, bc mit dem vorhergehenden und folgenden durch einen Monolog a verbunden, wie auch untereinander durch einen solchen getrennt; dazu 2 aufeinanderfolgende Abgangsmonologe b, c. Die ganze Folge wird durch je einen Monolog von a eingeschlossen. Eine solche Häufung von Monologen in kunstvoller Anordnung bedeutet vom dramatisch-technischen Standpunkt aus ein gefälliges Spiel, das durch eine absichtliche Symmetrie des Inhaltes in den einzelnen Monologen, die sich sogar auf den Stil erstreckt, stark betont wird. Eine ähnliche Häufung von Monologen kehrt nirgends wieder. Mids. III, 2 wird durch die Sammlung aller Personen am Schluß der Szene eine Situation von höchster, innerer Komik erzielt. Sie treten nacheinander auf und legen sich nach je einem Monolog zum Schlafe nieder. Durch die Monologe Pucks, der das ganze arrangiert, wird der Folge die Eintönigkeit genommen. Der Aufbau ist hier folgender:

Lysander — Demetrius — Helena — Puck — Hermia — Puck.

Isoliert sind davon die Monologe 1, 3, 5. Der Monolog Demetrius' schließt sich an einen kurzen Dialog mit Puck an, Hermia wird durch den vorangehenden Monolog Pucks angekündigt. Cor. IV, 5 wird durch einen Doppelmonolog eröffnet. Der erste Diener geht über die Bühne und monologisiert kurz, ihm folgt der zweite. Daran schließt sich der Auftrittsmonolog Coriolans, der zum Dialog mit dem zurückkehrenden Diener überleitet. (a, b, c, davon der mittlere isoliert.) Hml. III, 3 schließt sich der Monolog Hamlets an den des Königs an, der sich in stummem Gebet befindet. Nach Hamlets Abgehen nimmt der König in dem kurzen Schlußmonolog seinen Gedankengang am Schluß des 1. Monologs wieder auf (a, b, a).

Wo sich die Isolierung einzelner Monologe nicht als eine notwendige Folge von Monologhäufungen ergibt, kommt sie durch Belauschungsszenen zustande, die auch schon im vorshakespeareschen Drama in Gebrauch waren. Tw. II, 5 leitet der Dialog der Lauscher die Szene ein und schließt sie wieder. Dazwischen liegt der Monolog Malvolios, der jedoch dem Dialog der Lauscher keine Schranken auferlegt. Ant. IV, 9 werden die Soldaten ganz zufällig Belauscher des Monologs des auftretenden Enobarbus, der durch dessen Tod seinen Abschluß findet; erst dann treten die Soldaten hervor. Eine seltene Isolierung kommt H 8 V, 2 zustande. Butts betritt die Szene, spricht eine Wahrnehmung, die er macht, monologisch aus und entfernt sich wieder, ohne mit den anwesenden Personen in Verbindung getreten zu sein. Auch hier folgt unmittelbar ein Monolog Cranmers, der zur Ausfüllung der notwendigen Pause bis zur folgenden Beobachtungsszene dient, zu deren Herbeiführung der Monolog Butts' als technisches Hilfsmittel herangezogen wurde. In Ausführung ihrer Zaubereien monologisiern Oberon und Puck je einmal (II, 2, 77, 66), während alle Anwesenden schlafen; Mcb. V, 7, 14 tritt Macduff in der Schlacht Macbeth suchend auf, monologisiert und entfernt sich wieder.

b. Die Auftrittsmonologe im Szeneninnern zerfallen in solche im engeren Sinne, bei denen sich die Monologisierenden auf die leere Bühne begeben, und Zutrittsmonologe, mit denen sich der Monologisierende bei seinem Auftreten anwesenden Personen anschließt. Meist betreten die Monologisierenden die leere Bühne, eröffnen also einen ganz neuen Abschnitt der Szenenhandlung. Einigemal befinden sie sich schon schlafend anwesend und erwachen, nachdem die übrigen Personen fortgegangen (R 3 V, 3, 177; Cymb. IV, 2, 291, V, 4, 123). Falstaff gibt (H 4 A V, 4, 111) seine Verstellung auf, Benedikt tritt (Ado. II, 3, 228) aus seinem Versteck hervor; Emilia (Oth. III, 3, 290) bricht durch ihren Monolog ihr vorher im Dialog beobachtetes Stillschweigen. Der Auftrittsmonolog erscheint meistens als Erklärung des begleitenden Auftretens und zur Vorbereitung des folgenden Dialogs; wo er sich unmittelbar aus der dramatischen Situation ergibt, ist er der Ort höchster dramatischer

Bewegung. Dem Auftrittsmonolog im engeren Sinne folgt im allgemeinen der Dialog im engeren Sinne. Zwei Personen sind nur H 6 C V, 2, 5 und H 4 A V, 4, 111 nach dem Monolog mit dem Monologisierenden in einen Dialog verwickelt, Mids. III, 2, 437 tritt der monologisierende Puck zurück, und es folgt der Monolog der auftretenden Hermia.

Ist bei einem Auftrittsmonolog eine andere Person anwesend, so hat diese im allgemeinen vorher monologisiert. Eine Ausnahme macht nur Hml. III, 1, 56, wo der König und Polonius Ophelia auf der Bühne zurücklassen, und nach ihrem Abgang in ihr Lauscherversteck Hamlet monologisierend auftritt, der Ophelia zunächst nicht bemerkt. Ebenso bemerkt Gloster (Lr. I, 2, 23) den anwesenden Edmund und dieser seinen auftretenden Vater nicht. Paris monologisiert (Rom. V, 3, 12), ehe er aus seinem Versteck hervortritt, und Polyxenes (Wint. I, 2, 364) spricht nur ein paar Worte, ehe er den anwesenden Camillo begrüßt. In allen übrigen Fällen wird der Zutrittsmonolog dadurch wahrscheinlich gemacht, daß der Anwesende sich beim Herannahen des Auftretenden in ein Versteck zurückzieht. Nach Belauschung des Monologs ergibt sich dann durch sein Hervortreten der Dialog, der allen diesen Zutrittsmonologen folgt, außer L. L. L. IV, 3 und Tp. II, 2, wo sich die Auftretenden ebenfalls verstecken.

Als Handlungsmoment haben die Zutrittsmonologe kaum eine Bedeutung, wie für die meisten durch ihre Stellung eine gewisse Kürze Notwendigkeit ist. Lr. I, 2, 23 erfüllt der Monolog des auftretenden Gloster einen technischen Zweck, die folgende Überraschung Edmunds, die dieser erdichtet, äußerlich wahrscheinlich zu machen.

Sind beim Auftreten zwei und mehr Personen auf der Bühne anwesend, so befinden sich diese mehreremal zum Zweck des Lauschens im Versteck (H 6 C III, 1, 13; L. L. L. IV, 3; All's. IV, 1, 25). Im 1. und 3. Fall geht der den Monolog vorbereitende Dialog der Lauscher voran. In der entgegengesetzten Situation, einer Zurückhaltung des Monologisierenden von der Handlung, finden wir Puck III, 1, 79 und Ariel II, 1, 297. Cymb. IV, 2, 62 und Gent. I, 3, 45 bemerken die Auftretenden nicht die Anwesenheit anderer Per-

sonen. Proteus wird dies zum Verhängnis, indem er zur Entschuldigung seines Monologisierens auf die Frage seines Vaters zu einer Ausflucht greift, die dessen Befehl zur Abreise entstehen läßt. Wint. IV, 4, 606 besprechen sich die Anwesenden insgeheim, während der auftretende Autolycus monologisiert, den sie jedoch gar nicht bemerken, wie sich aus dem folgenden Dialog ergibt. H 8 V, 4, 71 herrscht allgemeines Gedränge, während der auftretende Lord Kämmerer monologisiert. Auch der Auftrittsmonolog wird in größeren Monologfolgen verwandt. L. L. L. IV, 3 treten nach dem szeneneröffnenden Monolog Birons nacheinander der König, Longueville und Dumain monologisierend auf, jeder von Biron aus seinem Versteck monologisch angekündigt. Nach ihrem Monolog treten die einzelnen in ihr Versteck ab, jedoch ohne einander zu bemerken, und begleiten von da den jeweilig Monologisierenden mit monologischen Zwischenrufen, die die Wahrscheinlichkeit der Szene durch ihre kunstvolle Anordnung sehr beeinträchtigen. Der folgende Übergang zum Polylog erfolgt durch die damit verbundene gegenseitige Entlarvung in umgekehrter Reihenfolge. Während sie in der Reihenfolge a b c d auftraten, treten sie nun in der Folge c b a aus dem Versteck hervor. Tp. II, 2 tritt nach dem szeneneröffnenden Monolog Calibans, der sich vor einem nahenden Plagegeist verbirgt, Trinculo auf, der vor dem Regen unter dem Mantel Calibans Schutz sucht. Als dritter erscheint Stephano monologisierend. In gegenseitige Berührung geraten die drei rein äußerlich, indem Stephano die beiden anderen nicht bemerkend mit dem Fuß an sie stößt, woraus sich dann allmählich der Dialog entwickelt. Die Monologe sind Einführungsmonologe der zum ersten Mal auftretenden Personen.

c. Bei den Abgangsmonologen bedarf das Ausscheiden aus dem Dialog in jedem Falle einer äußeren Motivierung. In Betracht kommen nur wenige Fälle. Mids. III, 1, 109 geht Puck aus seinem Versteck ab; der im Vordergrund befindliche Zettel weiß überhaupt nichts von seiner Anwesenheit; II, 2, 135 monologisiert Lysander, ehe er abgeht, in Gegenwart der schlafenden Hermia. Lr. IV, 6, 261 entfernt sich Edgar nach seinem Monolog mit der Leiche

Oswalds. Da der anwesende Gloster während des langen Monologs völlig ignoriert wird, kann dieser auch die kurze Entfernung Edgars, der bald wieder zurückkehrt, übersehen. Tp. I, 2, 372 wird Caliban von Prospero fortgeschickt und knirscht den Monolog im Abgehen vor sich hin. Hier tritt nach dem Abgang Calibans Ariel unmittelbar auf, in den übrigen Fällen folgt auf den Monolog der abgegangenen Person ein solcher der Zurückbleibenden, der Mids. II, 2 die Szene schließt, sonst einen Dialog einleitet. Tit. II, 3, 206 ist Quintus im Dialog mit seinem in die Grube gefallenen Bruder begriffen, seine Bestürzung benutzt Aaron, um mit einem kurzen Monolog zu verschwinden. III, 1, 203 gibt er Titus kurz Antwort und schließt daran ebenfalls einen Monolog, während er abgeht. Der Abgangsmonolog Gonerils (Lr. IV, 2, 84) schiebt sich in den Dialog zwischen Albanien und dem Boten ein; was Albanien in der Zwischenzeit anfängt, wird nicht angedeutet. Ähnlich wird durch den kurzen Monolog des abgehenden Enobarbus (Ant. III, 13, 63) der Dialog zwischen Kleopatra und Tyrreus ohne Motivierung der Pause unterbrochen. Flavius verläßt (Tim. I, 2, 165, 197) zweimal monologisierend das Festbankett, dessen Bewegtheit sehr gut solche Pausen verträgt. Die Monologe abgehender Personen haben meist in notwendiger Kürze Grund und Zweck ihres Abgehens zum Thema. Sie schieben sich in den Dialog der noch auf der Bühne anwesenden Personen ein, der durch sie außer durch die notwendige Pause nicht beeinflußt wird.

Die Abgangsmonologe auf im übrigen leerer Bühne brauchen nicht notwendig mit einem wirklichen Verlassen dieser verbunden zu sein. Das Wesentliche ist, daß der Monologisierende nach seinem Monolog für die zunächst folgende Handlung nicht mehr in Betracht kommt. So folgt dem Monolog unmittelbar der Tod (Rom. V, 3, 74, 161; Caes. V, 3, 47, 80), oder die Monologisierenden schlafen ein (Shr. Vorsp. 1, 12; R 3 V, 3, 108; Cymb. II, 2, 8, V, 4, 4; Mids. III, 2, 413). Mids. II, 2, 27, Ado. II, 3, 7; Rom. V, 3, 12 treten die Monologisierenden in ein Versteck; in den übrigen Fällen verlassen sie wirklich die Bühne. Die Monologe abgehender Personen bilden

den Schlußpunkt eines Handlungsabschnittes, dem durch das Auftreten anderer Personen ein neuer folgt, der seinerseits wieder durch einen Auftrittsmonolog eingeleitet werden kann, der jedoch nur selten wie H 4 A V, 4, 111, Cymb. II, 2, 11 in innerem Zusammenhang mit dem vorangehenden Monolog steht. Zweimal folgen auf Monologe dieser Stellung Geistererscheinungen (R 3 V, 3, 108; Cymb. V, 4, 4).

d. Dem innerhalb der Szene zwischen zwei Dialogpartien eingeschobenen Monolog fallen zwei Aufgaben zu: während des Dialogs aufgetauchte Konflikte zu lösen und starken Affekten monologischen Ausdruck zu verleihen, oder als Mittel der Technik in dem äußeren Aufbau der Szene eine Rolle zu spielen. Das Kriterium des Inhaltes, das in den meisten Fällen als alleiniges Mittel zur Bestimmung eines dieser beiden Zwecke in Betracht kommt, ist oft zu unbestimmt, um dem Monolog mit Bestimmtheit die eine oder andere Qualität zuzusprechen, insbesondere da uns für Shakespeare das Vorhandensein epischer Elemente keine Gewißheit geben kann, daß der betreffende Monolog technischen Zwecken dient, indem jene Bestandteile ohne Zweifel von ihm nicht als dem Wesen des Monologs heterogen empfunden wurden. Andererseits verleiht die dramatische Kraft des Dichters Monologen, die sich ursprünglich aus der Entwickelung der äußeren Handlung ergeben, nachträglich dramatisches Leben und Bewegung und verdeckt damit ihren technischen Zweck. An der Geschicklichkeit, mit der die Hand Shakespeares an diesem Punkt der Monologverwendung arbeitet, erkennen wir seine Überlegenheit gegenüber dem ihm vorangehenden Drama. Demnach müssen wir uns für die allgemeine Charakterisierung des Verbindungsmonologs darauf beschränken, in vielen Fällen die Unmöglichkeit der Trennung von innerer-persönlicher und äußerlich-technischer Motivierung festzustellen. Dieser Doppelseitigkeit des inneren Charakters entspricht die Art der äußeren Isolierung des Monologisierenden. Da es sich auch hier um ein Zurückbleiben handelt, stehen diesen Monologen die szenenschließenden am nächsten. Aber während dort ein Zurückbleiben notwendig in der Absicht des Monologisierens geschehen

mußte, da zu einer technischen Ausnutzung des Alleinseins gar keine Gelegenheit geboten war, können wir hier nicht entscheiden, ob ein innerer Grund den Betreffenden zum Zwecke eines Monologs zurückhält, oder ob der Dichter ihn bleiben läßt, damit er an dem folgenden Dialog teilnehmen kann, und ihm zur Herstellung eines Übergangs oder Ausfüllung einer notwendigen Pause einen Monolog in den Mund legt. Einer Verdeckung dieses letzten Zweckes standen durch Mittel wie das überraschte Benehmen oder den Ärger des Monologisierenden beim Auftreten anderer Personen viele Wege offen, die Shakespeare auch benutzt hat.

Daß der Monolog um seiner selbst willen da ist, erkennen wir da, wo der folgende Dialog kurz und unbedeutend ist, oder wo der Monologisierende durch eine andere Person abgerufen wird, weil man ihn vermißt (Gent. I, 3, 78, II, 2, 16). H 5 IV, 1, 247 wird der König gebeten, doch zu kommen; er verspricht dies, monologisiert jedoch noch einmal, bis Gloster ihn dann abholt. Doch sind auch derartige Kriterien mit Vorsicht zu gebrauchen. Die Herzogin (H 6 B I, 2, 61) verspricht dem abgehenden Gloster, gleich nachzukommen; sie wird jedoch nicht durch den folgenden Monolog zurückgehalten, sondern den Dialog mit Hume, den sie bestellt hat, und zu dem jener nur eine Vorbereitung darstellt. Auch in den Fällen, in denen die übrigen Personen fortgeschickt werden, können wir das Bedürfnis des Zurückbleibenden zu einem Monolog gelegentlich erkennen an der Qualität des Auftrages, mit dem er die noch anwesenden Personen fortschickt, und der deutlich den Wunsch allein zu sein, verrät. Einigemal geschieht auch im Szeneninnern das Fortschicken ohne einen die wahre Absicht verdeckenden Auftrag (Gent. I, 2, 50; Rom. V, 3, 12; Oth. III, 3, 242, 321; Ant. I, 2, 126; IV, 12, 18). Gent. I, 2, 50 erkennt die fortgeschickte Lucette die wahre Absicht der Zurückbleibenden. Auf deren Aufforderung: „will you be gone?“ entfernt sie sich mit den Worten „that you may ruminate“. Durch den Tod der zweiten auf der Bühne anwesenden Person ergibt sich das Alleinsein des Monologisierenden Oth. V, 2, 87, Ant. V, 2, 317.

Bei der inhaltlichen Betrachtung der Monologe haben wir schon darauf hingewiesen, wo ihre mehr oder weniger persönliche Eigenart auf technische Zwecke hinwies. Diese sind vor allem pausenfüllende: der Monolog füllt eine Pause aus, die durch die Situation geboten erscheint. Deutlich sichtbar ist diese, wenn die noch anwesende Person mit einem sofort zu erledigenden Auftrag fortgeschickt wird, und der Zurückbleibende ihre für den weiteren Dialog wichtige Zurückkunft erwartet (L. L. L. III, 1, 67; All's. II, 1, 195; Wiv. III, 5, 4; Tw. III, 4, 15; Troil III, 2, 19; Meas. IV, 1, 60, IV, 2, 89, 111; Oth. IV, 2, 20; Tp. IV, 1, 188), oder auch der Zurückgebliebene erwartet jemand anderes, nach dem er geschickt hat (H 6 A II, 3, 4; Shr. II, 1, 170; All's. I, 3, 134; As. I, 1, 90; Ado. V, 1, 26; Wiv. II, 2, 144; Meas. II, 2, 3, IV, 1, 8, IV, 2, 64, IV, 3, 111; Oth. II, 3, 50, IV, 2, 107). Als Inhalt erscheint allgemeine Betrachtung, Episches und für das Publikum Bestimmtes, Ankündigung, soweit sich der Monologisierende nicht bei sehr kurzer Pause auf einen unbedeutenden Ausruf beschränkt. R 3 I, 4, 76 erscheint eine Pause zwischen dem Abgang von Clarence und dem Eintreten seiner Mörder zur Illusion geboten; Ant. IV, 12, 4 wird Scarus ohne sein Zutun auf der Bühne zurückgelassen und muß bis zur Rückkehr Antonius' notwendig monologisieren.

Eine andere Gruppe von durch technische Gründe gebotenen Monologen dient dem Zweck, einen Übergang zwischen zwei Dialogszenen herzustellen. Zwar begegnet auch bei Shakespeare die leere Bühne oder unmittelbar aufeinanderfolgendes Ab- und Auftreten, das wir für Monologe in den Monologfolgen häufig beobachtet haben, auch bei aufeinanderfolgenden Dialogszenen; wo diese jedoch zu heterogenen Charakter tragen, insbesondere, wenn Auftritte einer größeren Zahl von Personen folgen, erscheint ein — meist kurzer — Monolog eingeschoben. Dieser Art sind die Monologe Shr. II, 1, 37, V, 1, 8; Mids. III, 2, 396; H 5 IV, 1, 85; Wiv. III, 5, 58; Tw. III, 1, 67; Meas. I, 2, 83, III, 2, 196; Lr. IV, 6, 208; Oth. III, 1, 43, IV, 1, 45; Tim. IV, 3, 401.

Für die komischen Monologe in dieser Stellung ist es noch schwerer, ihren Zwecken für die Handlung nachzugehen, die an sich sehr gering sind. Zu

entscheiden, ob die betreffende lustige Person zurückbleibt in der Absicht, Spässe zu machen, oder ob sie es infolge des Alleinseins auf der Bühne wohl oder übel tun muß, ist bei der Eigenart dieser Monologe unmöglich.

In Bezug auf die Art der durch diese Monologe verbundenen Dialoge findet sich entsprechend der Beobachtung, die wir schon wiederholt gemacht haben, Duolog auf beiden Seiten des Monologs am häufigsten. Diese Fälle übersteigen noch die Anzahl der drei übrigen möglichen Stellungen zusammen. Den Monolog als Übergang vom Polylog zum Dialog und umgekehrt finden wir fast in gleicher Anzahl. Dagegen zeigt der geringe Gebrauch des Monologs zwischen beiderseitigem Polylog die schon im einzelnen nachgewiesene Technik, dem Monolog die intimste Form des Dialogs in die Nähe zu rücken.

5. Monologe in Gegenwart anderer Personen.

Wie wenig man sich im Drama vor Shakepeare um die äußere Motivierung der Monologe kümmerte, zeigen die Monologe in Gegenwart anderer Personen. In dem Maße, in dem man die Rücksicht auf das Publikum, die in der Anrede am deutlichsten zum Ausdruck kam, ausschaltete, wurde das Bedürfnis nach einer Wahrscheinlichmachung solcher Monologe auf der Bühne unvermeidlich. So sehen wir die Vorgänger Shakespeares zu den verschiedensten Mitteln greifen, um die Isoliertheit des Monologisierenden begreiflich zu machen, und Shakespeare selbst ist auf diesem Wege weitergeschritten.

Monologe in Gegenwart anderer Personen sind unter den Abgangs- und Auftrittsmonologen häufig, doch waren sich die Monologisierenden dabei der Anwesenheit anderer Personen meistens nicht bewußt, und diese vermieden wie bei den Lauscherszenen meist ein Zusammentreffen mit dem Monologisierenden. Der den Dialog unterbrechende Monolog in Gegenwart anderer wird allgemein als „aside" gesprochen bezeichnet; während jedoch das aside für den Zuschauer bestimmte Mitteilungen enthält, und seine Kürze ein notwendiges Zubehör ist, zeigt es bei Shakespeare oft echt monologischen

Inhalt und ist von einer Länge, die es verbietet, die Bezeichnung aside zu gebrauchen.[1]

Das aside bedarf infolge seiner Kürze keiner besonderen äußeren Motivierung, es schiebt sich im allgemeinen in den Dialog einfach ein. Die längeren Monologe in Gegenwart anderer Personen machen eine Pause in dem Dialog notwendig, die in irgend einer Weise motiviert werden muß, wenn wir die Illusion des Monologs nicht vermissen sollen. Einer besonderen äußeren Motivierung können die Monologe während großer Massenszenen entbehren. Bei Fest-, Gastmahl- oder größeren Versammlungsszenen kann sich der einzelne unauffällig von den übrigen absondern, und auch die Zeit, die sein Monolog erfordert, kann durch stumme Bewegungen und Handlungen der Anwesenden leicht ausgefüllt werden. So monologisieren Romeo I, 5, 46; Cordelia (Lr. I, 1, 79) Macbeth I, 4, 48, III, 4, 21; Apemantus (Tim. I, 2, 37, 56, 137), Menas (Ant. II, 7, 86), Gloster (H 6 C V, 7, 21). Während sich die übrigen Personen unterhalten oder insgeheim besprechen, monologisiert ein einzelner John II, 1, 504; All's. IV, 3, 331; Mcb. I, 3, 116; Cymb. I, 5, 34; Wint. IV, 4, 506. Füllt der Monolog die Zeit, die das stumme Lesen eines Briefes in Anspruch nimmt, so ist nicht immer zu entscheiden, ob der Monolog oder der Brief das Wichtigere ist, denn auch der Monolog in Gegenwart anderer erfüllt gelegentlich pausenfüllende Zwecke. In Betracht kommen John IV, 1, 25; All's. III, 2, 12; Meas. IV, 2, 111; Cymb. I, 6, 15, III, 5, 102. Einigemal befinden sich die Monologisierenden im Hintergrund und werden von den Anwesenden noch nicht bemerkt (R 3 I, 3,

---

[1] Da das inhaltliche Kriterium uns für die Scheidung von Monolog und aside im Stiche läßt, haben wir für unsere Untersuchung in Anbetracht dessen, daß die Kürze mit dem eigentlichen Wesen des aside untrennbar verknüpft ist, alle monologischen Aeußerungen, deren Länge zwei Verszeilen übersteigt, als Monologe unter besonderen äußeren Umständen in unsere Betrachtung einbezogen. Den Monologen in Gegenwart anderer sehr nahe stehen gewisse monologartige Reden, die, obwohl in Anwesenheit anderer gehalten, nichts dialogisches enthalten, deren Inhalt es aber andrerseits nicht verbietet, daß sie von den Anwesenden verstanden werden. Als besonders deutliche Beispiele seien die Klagerede Annas am Sarg ihres Gemahls (R 3 I, 2) und die Reden des halb wahnsinnigen Lear auf der Haide III, 2 erwähnt. Es handelt sich meist um Reden im höchsten Affekt am Anfang der Szene.

111; Tim. V, 1, 33, 41, 49; Tp. III, 1, 74), oder die Anwesenden ignorieren den Monologisierenden (Cor. V, 3, 200; Oth. II, 1, 168; Cymb. III, 6, 82; H 8 V, 2, 10.) Außerdem begegnen noch vereinzelte Situationen, die ein Monologisieren zulassen, ohne daß die Illusion des Selbstgesprächs gestört wird. Ohne äußere Motivierung begegnet der Monolog in Gegenwart anderer selten (z. Bsp. Tit. III, 1, 189, IV, 2, 25), dagegen wird das Monologisieren gelegentlich von den Anwesenden bemerkt, die ihre Wahrnehmungen dann auch aussprechen. H 6 A II, 3, 15 will sich Talbot wieder entfernen, als die Gräfin, ohne ihn bei seinem Eintreten eines Wortes zu würdigen, in einem für diese Situation langen Monolog ihre Enttäuschung über Talbots äußere Erscheinung ausgesprochen hat. Als ein Spiel mit Monologen muß man die Monologszene H 6 A V, 3, 60 zwischen Suffolk und Margarete, die sich allein auf der Bühne befinden, auffassen. Durch das „Quidproquo“ mit dem Margarete das eigentümliche Benehmen des monologisierenden Suffolk erwidert, kommt etwas Lustiges in die im übrigen sehr ernste Szene, und das Unwahrscheinliche dieser Monologfolgen tritt etwas zurück. Der monologisierende Macbeth erregt I, 3, 127 die Aufmerksamkeit Banquos, der seine Begleiter 143 auf ihn hinweist:

„Look, how our partner's rapt.“

Kleopatra fragt III, 7, 6 den monologisierenden Enobarbus:

„What is't you say?“

und dieser gibt dann eine ausweichende Antwort auf ihre Frage, die er in dem Monolog für sich beantwortet hatte. Der Monolog Jachimos (Cymb. I, 6, 32) ist fingiert und soll die Aufmerksamkeit der anwesenden Imogen erregen. Ein ähnlicher Gebrauch des monologischen Sprechens findet sich in keinem anderen Fall. Äußerlich unwahrscheinlich ist der Monolog Yorks (H 6 B V, 1, 23), der auf Buckinghams Frage unter vier Augen sich erst nach einem längeren Monolog zu einer Antwort herbeiläßt, und die lange Verzögerung mit einer Ausrede entschuldigt:

„Buckingham, I prithee pardon me
that I have given no answer all this while,
my mind was troubled with deep melancholy.“

Auch Shylock I, 3, 42 gebraucht eine Ausrede, als er angerufen wird:

„I am debating of my present store.“

Eine eigentümliche Weise, das Monologisieren zu verbergen, zeigt Leontes (Wint. I, 2, 108). Seine monologischen Betrachtungen unterbricht er durch fortwährende Zurufe und kleine Dialoge mit seinem kleinen Sohn und erweckt so den Anschein, als spiele er mit diesem.

Plötzliches Abbrechen des Monologs, weil der Monologisierende fürchtet, er werde von den Anwesenden verstanden, finden wir Caes. II, 4, 39 und Tw. III, 4. Beidemale lenken die Monologisierenden den Dialog auf ein anderes Thema, um den Anschein zu erwecken, als hätten sie über dieses nachgedacht.

Die Monologe in Gegenwart anderer haben für die Handlung im allgemeinen keine große Bedeutung. Entweder sie klären uns in der Art der asides auf und teilen uns mit, oder sie beleuchten eine Situation. Gelegentlich wird auch ein dringend notwendiger Entschluß gefaßt oder wenigstens mitgeteilt. Unmittelbares Hervorbrechen eines Affektes findet sich vereinzelt (Merch. I, 3, 42).

———

Monologmasse.

Die Verhältnisse von Monologmasse zur Gesamtmasse in den einzelnen Dramen zeigen außerordentlich starke Schwankungen und scheinen zunächst durch große Unterschiede im Verhältnis von zeitlich eng zusammengehörigen Dramen zusammenfassende Urteile unmöglich zu machen. Als äußerste Grenzverhältnisse erscheinen 1:6 (Mcb.; Cymb.) und 1:85 (As.). Bei der großen Mehrzahl der Dramen jedoch (24) bewegen sich die Verhältnisse in dem weit engeren Bezirk von ungefähr 1:10 bis 1:30, sodaß die Überschreitungen dieser Grenzen nach beiden Seiten sich als mehr oder weniger starke Ausnahmen darstellen, die in besonderen Umständen begründet sind. So wird in Gent. von der Monologform außerordentlich stark Gebrauch gemacht, wozu im Verlauf der konfliktreichen Handlung dieses relativ kurzen Lustspiels reichlich Gelegenheit geboten wird. Auch die starke Beteiligung des durch Lanz vertretenen komischen Elementes an der Monologmasse sichert dieser von der Gesamtmasse einen starken Teil ($^1/_8$). Das ähnliche Verhältnis in Rom. erscheint als eine Folge des vorwiegend lyrischen Charakters dieser Tragödie, der namentlich in den Monologen wirksam zur Geltung kommt. Die zahlreichen Monologe in Mids. sind zum Teil von ähnlichem Charakter; dazu kommen die Monologhäufungen, die wir in diesem Lustspiel beobachtet haben und die zahlreichen monologischen Zauber- und Beschwörungsformeln. Alle diese Umstände sichern der monologischen Rede einen starken Bruchteil des Ganzen ($^1/_{10}$). Den breitesten Raum nehmen die Monologe in Mcb. und Cymb. ein; aber während in Mcb. die Monologe zur Seele des Dramas

Titel	Verhältnis von Monolog- zur Gesamtmasse	Anfangsmon.			Schlussmonol.			Innenmonol.			Monologe		
		k	m	l	k	m	l	k	m	l	k	m	l
Titus Andronicus	1 : 24	1	—	1	3	1	—	8	—	—	12	1	1
Henry VI. A.	1 : 19	1	—	—	5	2	—	5	2	—	11	4	1
„ „ B.	1 : 14	—	1	—	2	—	3	5	1	1	7	2	4
„ „ C.	1 : 8	1	—	3	1	1	2	2	—	5	4	1	10
Comedy of Errors	1 : 27	1	1	—	2	2	—	1	—	—	4	3	—
Gentlemen of Verona	1 : 7	2	2	2	1	—	2	4	5	2	7	7	6
Love's Labour's lost	1 : 15	—	—	1	1	—	2	2	1	2	3	1	5
Taming of the Shrew	1 : 32	—	1	—	5	—	1	3	1	—	8	2	1
Romeo and Juliet	1 : 8	1	3	3	3	1	1	9	3	2	13	7	6
Merchant of Venice	1 : 48	—	—	1	2	—	—	1	1	—	3	1	1
Richard III.	1 : 15	1	—	2	3	1	1	5	4	1	8	5	4
King John	1 : 26	—	1	—	—	—	1	2	—	1	2	1	2
Midsummer Night's Dr.	1 : 9	1	—	1	—	2	2	14	5	—	15	7	3
All's well	1 : 19	—	—	—	—	3	1	4	1	2	4	4	3
Richard II.	1 : 35	—	—	1	2	—	—	—	—	—	2	—	1
Henry IV. A.	1 : 15	1	—	1	4	1	1	—	1	4	5	2	6
„ „ B.	1 : 20	—	—	—	1	—	1	1	—	4	2	—	5
Henry V.	1 : 25	—	—	—	—	2	—	1	1	2	1	3	2
As you like it	1 : 85	—	1	—	2	1	—	3	—	—	5	2	—
Much Ado about Nothing	1 : 23	—	—	—	1	1	—	1	3	2	2	4	2
Merry Wives	1 : 17	—	1	1	3	2	1	5	1	1	8	4	3
J. Caesar	1 : 15	2	—	—	1	1	—	7	4	2	10	5	2
Coriolan	1 : 81	1		—	—	—	—	3	1	1	4	1	1
Twelfth Night	1 : 12	1	—	1	2	—	2	2	1	2	5	1	5
Troilus and Cressida	1 : 22	1	1	1	3	3	—	2	2	1	6	6	2
Measure for Measure	1 : 16	-	2	2	—	2	2	10	—	—	10	2	4
Hamlet	1 : 14	—	—	—	1	2	3	2	1	4	3	3	7
Lear	1 : 15	2	—	1	4	4	—	10	—	3	16	4	4
Othello	1 : 14	—	—	1	1	—	2	6	8	2	7	8	5
Macbeth	1 : 6	2	3	3	1	1	1	13	7	1	16	11	5
Timon	1 : 7	1	1	1	1	3	1	6	7	2	8	11	4
Anton. a. Cleopatra	1 : 22	1	—	—	1	2	—	11	3	—	13	5	—
Cymbeline	1 : 6	1	2	1	2	3	2	11	6	8	14	11	11
Winter's Tale	1 : 11	1	—	1	1	1	—	4	3	5	6	4	6
Tempest	1 : 16	—	2	—	2	—	—	5	1	2	7	3	2
Henry VIII.	1 : 42	—	1	—	2	—	—	4	—	1	6	1	1

geworden sind in einem Maße, wie es bei keinem anderen Shakespeareschen Werk der Fall ist, erscheint in Cymb. die Gelegenheit zu Monologen oft gesucht oder mindestens mit besonderer Absicht und in breiter Weise ausgenützt. Ähnlich erklärt sich die starke Monologmasse in Tim., wo in dem verhältnismäßig engen Raume des 4. Aktes eine Anzahl dicht aufeinanderfolgender und zum Teil sehr langer Monologe zusammengedrängt sind, die, soweit sie Timon zufallen, nichts Neues bringen, sondern das Thema des Welt- und Menschenhasses variieren. Der starke Monologbestandteil in H 6 C erklärt sich aus einigen Monologhäufungen von ungewöhnlicher Ausdehnung; außerdem wird zum Schluß ein ganz persönliches Moment in den Vordergrund gerückt, die Intriguen Glosters, die den Übergang zum folgenden R 3 herstellen und in einigen ungewöhnlich langen (der Monolog III, 2 ist der längste zusammenhängende Monolog Shakespeares) Monologen das Thema der Betrachtung bilden.

Andererseits tritt in einigen Dramen eine auffällig geringe Beteiligung der Monologsumme an der Gesamtmasse zu Tage. Hier ist es nicht leicht, die Gründe zu dem Fehlen von Monologen aufzudecken, indem schwer festzustellen ist, ob sich ihre Abwesenheit aus dem Verlauf der Handlung und der ganzen Komposition notwendig ergibt, oder ob mit bewußter Absicht Monologe vermieden sind. Zur letzteren Annahme berechtigt uns jedoch die geringe Anzahl der in Betracht kommenden Fälle kaum. In Merch. und As. ist die Art des Spiels, indem hier weniger Einzelpersonen als Personengruppen mit- und gegeneinanderspielen nicht ohne Einfluß auf das Vorkommen von Monologen, wie denn auch das hiermit in Zusammenhang stehende Vorhandensein ausgesprochener Vertrauten- und Freundschaftsverhältnisse wie Portia—Nerissa und Rosalinde—Celia monologische Äußerungen dieser Personen, die in der Handlung mit die Hauptrolle spielen, fast unmöglich machen. Für Cor. und R 2 kommen diese Gründe nicht in Betracht; vielleicht ist hier das Verhältnis des Dramatikers zu seiner Quelle nicht ohne Einfluß auf den Gebrauch der Monologform geblieben. In den historischen Dramen, in denen Shakespeare

einer erzählenden Quelle gefolgt ist, stellen die Monologe seine ganz persönliche Zutat zu dem gegebenen Stoffe dar, die er mit umso größerer Freiheit handhaben kann, umso freier und willkürlicher er mit seinem Stoffe verfährt. Gerade in R 2 schließt er sich von allen Historien am engsten an die Chronik an, wogegen das durch die Monologe vertretene persönliche Moment notwendig zurücktreten muß. Für die beiden Teile von H 4 würde sich ganz ähnliches aussagen lassen, wenn der Dichter hier nicht durch die Person Falstaffs zu Monologen reichlich Gelegenheit gegeben hätte. Das geringe Vorkommen von Monologen in H 8 wird aus dem inneren Charakter dieses Schau- und Prunkstücks ohne weiteres klar.

In den übrigen Dramen zeigt das Verhältnis von Monolog- zur Gesamtmasse geringere Schwankungen, jedoch wäre es falsch, allein aus der Tatsache gleicher oder annähernd gleicher Verhältnisse Schlüsse auf die Bedeutung des Monologs innerhalb der Handlung zu ziehen. Hierzu bedarf es in jedem Falle neben der quantitativen der qualitativen Betrachtung, vorausgesetzt, daß bei einem auch in seinen Formen so individuellen und abwechslungsreichen Dramatiker wie Shakespeare eine solche quantitative Methode überhaupt zu Ergebnissen führt. So ist z. B. der komische Monolog häufig hervorragend an der Monologmasse beteiligt, ohne daß diese komischen Elemente mit der Handlung etwas zu tun haben, ebenso wie der Gebrauch des Monologs zu technischen Zwecken zu der Ausbeutung der quantitativen Betrachtung im obenbezeicheneten Sinne im Widerspruch steht.

Die Betrachtung der Monologverhältnisse bei den einzelnen Gattungen des Shakespeareschen Dramas führt zu folgenden Feststellungen.

Die reine Tragödie zeigt die geringsten Schwankungen inbezug auf die Monologmasse. Sieht man von den oben betrachteten und erklärten Ausnahmefällen ab, so ist das Masseverhältnis für die großen Tragödien, für Caes., Hml., Lr., Oth. annähernd gleich. Größeren Raum nehmen die monologischen Bestandteile in Rom., Mcb., Tim., Cymb. ein, von geringerem Umfang ist die Monologmasse in Tit., Ant. und Cor.

Für die Shakespearesche Komödie läßt sich ein ähnliches konstantes Verhältnis nicht festlegen, jedoch kommt ihren Monologen im Durchschnitt ein geringerer Anteil an der Gesamtmasse zu als in der Tragödie. Trotz größerer Zahl der Stücke ist die Zahl der Verhältnisse, die höher sind als 1 : 10 geringer als in der Tragödie; andererseits begegnet eine größere Anzahl von Stücken, bei denen die Monolog- zur Gesamtmasse in weit geringerem Verhältnis steht als im ernsten Drama. Bedenkt man noch, daß in fast allen Lustspielen, namentlich gerade in denen, die verhältnismäßig viel Monologmasse zeigen, die komischen Monologe stark beteiligt sind, ferner, daß gerade in der Komödie die Verwendung des Monologs zu technischen Zwecken eine sorglosere ist als in der Tragödie, so müssen wir dem Lustspiel unbedingt einen geringeren Gebrauch des Monologs und damit auch geringere Bedeutung als Handlungsmoment zusprechen. Die quantitative Betrachtung bestätigt also, was wir oben qualitativ festgestellt haben. Der Grund zu dieser geringeren Verwendung des Monologs im Lustspiel dürfte mit dessen innerem Charakter in Verbindung zu bringen sein, indem seinem eigentlichen Zweck, komische Wirkungen zu erregen, der Dialog mit seinem abwechslungsreichen Spiel und seinen vielen Situations- und Redemöglichkeiten leichter dienstbar gemacht werden kann als der äußerlich einförmige Monolog.

Für die Historien bildet die Monologmasse ein Kriterium für den Grad von Vertiefung und Erweiterung der historisch gegebenen, äußeren Handlung.[1] Die drei Teile von H 6 zeigen dies deutlich. In dem einer geschlossenen Handlung ermangelnden 1. Teil spielt der Monolog eine gelegentliche Rolle, in ihm ist die Monologmasse am geringsten (1 : 19). Im 2. Teil zieht sich durch die nicht minder abwechs-

[1] Dies gilt nicht nur da, wo die Chroniken als Quelle dienten, sondern auch da, wo die Geschichte schon in dramatisierter Form zu Grunde lag wie in King John. Sämtliche Monologe des Bastards sind hier von Sh. eingefügt (vgl. Kopplow a. a. O. S. 54ff.). Kopplow geht sogar so weit, in diesen Monologen zum Teil Selbstbekenntnisse des Dichters zu erblicken (S. 73/74). Doch ist dies Hereintragen eigner Empfindungen in seine Dramen im allgemeinen so wenig Shakespeares Art, daß man auch in diesem Fall Bedenken haben muß.

lungsreiche Handlung wenigstens ein konstantes Element, der Ehrgeiz des nach der Krone strebenden York, der in Monologen Ausdruck findet; die Monologmasse wächst von 1 : 19 auf 1 : 14. Der 3. Teil schließt sich auch in dieser Beziehung unmittelbar an den 2. an; nach Yorks Tod nimmt Gloster seine Stelle ein, das persönliche Moment der Handlung wird im Hinblick auf den folgenden R 3 immer stärker und führt — wenn auch nicht allein — zur weiteren Vermehrung der Monologmasse (1 : 8). Der folgende R 3 kommt von allen Historien dem Charakter der reinen Tragödie am nächsten. Er zeigt auch in seiner Monologmasse den gleichen Anteil, den wir dort als normal festgestellt haben (1 : 15).

Die übrigen Historien tragen, soweit der Monolog als Handlungsmoment in Betracht kommt, gleichen Charakter, der in einem starken Zurückweichen der Monologmasse im Vergleich zu den beiden anderen Gattungen des Shakespeareschen Dramas seinen Ausdruck findet. Die beiden Teile von H 4 machen nur eine scheinbare Ausnahme. Scheidet man die Falstaffmonologe, die noch weniger als die Falstaffnebenhandlung selbst in einer inneren Beziehung zur eigentlichen Handlung stehen, aus, so ergeben sich als Verhältnisse für A 1 : 36, für B 1 : 62; die ganz im Einklang mit den übrigen Historien das Zurücktreten der Monologmasse bezeichnen. Die Eigenart der Historien in ihrem Monologgebrauch erscheint als eine natürliche Folge der Eigenart ihrer Handlung überhaupt. Außer R 3, wo Richard ganz im Vordergrund steht, macht ihre weitverzweigte und episodenreiche Handlung Einzelpersonen eine besonders starke und dauernde Beteiligung an der Handlung nicht möglich. So kann auch der Monolog nicht mehr als eine gelegentliche Rolle spielen und trägt, wo er begegnet, mehr oder weniger episodenhaften Charakter wie die Konflikte, die in der Historienhandlung vereinzelt und voneinander losgelöst auftreten.

Bei der Betrachtung der auf den Einzelmonolog entfallenden Masse legen wir die von R. Fischer getroffene Scheidung in kurze Monologe (= k in der Tabelle S. 102) bis zu 10 Zeilen, mittlere (= m) von 10 bis 20 Zeilen und lange (= l) von mehr als 20 Zeilen zu Grunde.

Ein Blick auf die Tabelle (S. 102) zeigt zunächst ein entschiedenes Uebergewicht der kurzen Monologe geegnüber einer jeden der beiden anderen Gattungen. Wir haben:

257 kurze — 137 mittlere — 125 lange Monologe.

Für die absolute Vorherrschaft der kurzen Monologe lassen sich verschiedene Gründe anführen. Shakespeare gebraucht den Monolog im allgemeinen mit entschiedener Vorliebe und läßt selten eine wenn auch unbedeutende Gelegenheit unausgenützt, andererseits liegt es im Charakter jedes Dramas begründet, daß wirklich bedeutende Situationen, die eine ausführliche Betrachtung im Monolog erfordern, nur mit verhältnismäßiger Seltenheit auftreten können; dadurch wird notwendig ein stärkeres Auftreten der kürzeren Formen bedingt. Dazu kommt, daß der Monolog häufig zur Erfüllung technischer Zwecke da ist und sich dieser Aufgabe naturgemäß meist in kurzer Form entledigt.[1]

Das Vorkommen mittlerer und langer Monologe zeigt kaum bemerkenswerte Unterschiede. So natürlich es erscheinen mag, bei den Dramen mit besonders starker Monologmasse diese in dem Vorhandensein zahlreicher langer Monologe begründet zu finden, so widersprechen dieser Annahme die Tatsachen. Sie trifft zu für H 6 C, in keinem anderen Drama jedoch, in dem den Monologen ein quantitativ stärkeres Verhältnis als 1 : 10 zufällt, übertrifft die Zahl der langen Monologe die der Monologe einer der beiden anderen Klassen, während dies bei einer ganzen Anzahl von Dramen, bei denen die Monologmasse einen weit geringeren Teil des Ganzen bildet, der Fall ist.

Für die einzelnen Dramengattungen ergeben sich folgende Verhältnisse:

	kurz	mittel	lang
Tragödie:	116	68	46
Komödie:	93	51	43
Historie:	48	18	36.

[1] Das Vorhandensein dieser Monologe in fast allen Werken des Dichters macht es auch unmöglich, aus dem mehr oder weniger starken Gebrauch kurzer Monologe im Verhältnis zu längeren in den einzelnen Dramen Schlüsse dahingehend zu ziehen, wann Shakespeare den Gedanken der Monologisierenden knappe Formen ge-

Zunächst zeigt jede Gattung im einzelnen das oben allgemein festgestellte Ueberwiegen der kurzen Monologe gegenüber jeder der beiden anderen Gruppen. Der Vergleich untereinander ergibt für Tragödie und Komödie kaum bemerkenswerte Unterschiede. Als Verhältniszahlen ergeben sich:

Tragödie: k : m : l = 5,06 : 2,00 : 2,92
Komödie: k : m : l = 4,97 : 2,72 : 2,29;

jedoch kann aus dieser annähernden Gleichheit des quantitativen Gebrauchs, der nur in Bezug auf die mittleren und langen Monologe eine kleine Verschiebung zeigt, nichts ähnliches für die Qualität geschlossen werden, indem z. B. zu den langen Monologen des Lustspiels das komische Element einen bedeutenden Anteil liefert, der für die Tragödie nicht in Betracht kommt.

Ein wesentlich anderes Verhältnis ergibt sich für die historischen Dramen, nämlich:

k : m : l = 4,70 : 1,76 : 3,52;

die kurzen Monologe treten hier hinter den längeren zurück. Es verhält sich:

Tragödie: k : (m + l) = 5,06 : 4,92
Komödie: k : (m + l) = 4,97 : 5,01;

aber für die Historie:

k : (m + l) = 4,70 : 5,28.

Noch stärker ist die Verschiebung im Verhältnis der mittleren und langen untereinander. Die langen Monologe überwiegen sowohl die mittleren der Historie selbst bedeutend wie auch die Zahl der langen Monologe in Tragödie und Komödie. Diese Vorliebe der Historie für lange Monologe erklären wir aus der relativen Seltenheit der Monologe überhaupt in dieser Gattung des Shakespeareschen Dramas. Während wir oben den ausgiebigen Gebrauch des Monologs als hauptsächlich die Zahl der kurzen Monologe steigernd erkannt haben, führt der seltenere und beschränktere Gebrauch des Monologs, da wo er auftritt, zu einem stärkeren Hervortreten aus dem umgebenden Dialog, das auch auf seine Masse nicht ohne Einfluß bleibt.

---

geben oder wann er sie in breiterer Weise dargelegt und entwickelt hat.

Zur Feststellung, inwieweit sich in der Verteilung der Monologmasse auf die einzelnen Akte die Bedeutung der Monologe für die Handlung und die Stellung ihrer Träger innerhalb dieser widerspiegelt, kommen nur die Monologe einzelner an der Monologmasse hervorragend beteiligter Personen in Betracht.

Person	Akt I.	Akt II.	Akt III.	Akt IV.	Akt V.
Aaron	—	3	2	2	—
⎧ Romeo	1	3	1	—	5
⎩ Julie	1	2	3	1	1
Brutus	—	7	—	1	—
Coriolan	—	1	—	2	—
Hamlet	3	1	3	1	—
⎧ Edmund	3	2	1	—	1
⎩ Edgar	—	1	1	5	—
⎧ Jago	1	5	1	2	1
⎩ Othello	—	—	1	1	4
Macbeth	4	2	4	5	9
Timon	—	—	—	5	3
⎧ Antonius	1	1	—	4	—
⎩ Enobarbus	—	—	5	3	—
⎧ Posthumus	—	1	—	—	4
⎩ Imogen	1	1	3	2	—

In der reinen Tragödie zeigt der 1. Akt im allgemeinen eine schwache Beteiligung an der Monologmasse; Ausnahmen machen Hamlet, Edmund und Macbeth. Der 1. Akt gibt gewöhnlich die Exposition des Dramas, in Hml. gehört zu dieser unter allen Umständen eine Offenbarung des Seelenzustandes des Helden; die Form des Monologs war in diesem Fall die einzig mögliche, um diesen notwendigen Bestandteil der Exposition zu geben. Edmund in Lr. nimmt von vornherein eine isolierte Stellung ein; auch hier war nur die Möglichkeit, uns diese Stellung in Monologen zu offenbaren, gegeben. In Mcb. endlich sind wir sehr schnell mitten in der Handlung drinnen, und der 2. Teil des 1. Aktes zeigt sie schon in voller Entwicklung, sodaß bei der bedeutenden Rolle, die hier der Monolog während der ganzen Handlung spielt, diese sich auch auf den 1. Akt erstrecken mußte. Der Nachweis besonderer Verhältnisse in den

einzelnen Fällen ist deshalb von Wichtigkeit, weil wir aus dem sonst allgemeinen Zurücktreten des Monologs im 1. Akt der übrigen Tragödien — von denen die Mehrzahl gar keinen, die übrigen 1 aufweisen — in Bezug auf die Expositionstechnik des Dichters in seinen Tragödien schließen können, daß er, soweit die Hauptpersonen in Frage kommen, den Dialog dem Monolog vorzog.

Der 2. Akt zeigt durchgehend eine bedeutend stärkere Beteiligung an der Monologmasse. In ihm finden wir gewöhnlich die Hauptmasse der der gegenspielenden Partei (vgl. S. 61, Gruppe III) zufallenden Monologe, so bei Aaron, Brutus, Edmund, Jago. Alle diese monologisieren in den folgenden Akten nur noch vereinzelt. Der Inhalt ihrer Monologe, die den Zweck verfolgen, Handlungen auszudenken und vorzubereiten, weist diesen notwendig eine Stellung am Anfang des Dramas zu; sobald ihre Absichten anfangen, sich zu verwirklichen, hört das Bedürfnis zu Monologen auf, wenn auch der Stand der Handlung dem beobachtenden Urheber gelegentlich noch Veranlassung zur monologischen Betrachtung gibt. Auch wo sich die Konflikte nicht direkt aus dem Wirken einer feindlichen Partei ergeben, ist der 2. Akt der Ort zu ihrer Vorbereitung auch in Monologen, so besonders deutlich in Rom.

Es ist unmöglich, für den Bau der Shakespeareschen Dramen eine Regel aufzustellen, die jedem Akt seine feststehenden Funktionen zuweist; jede Handlung schafft sich nach ihrer individuellen Beschaffenheit ihre eigenen Formen. Als charakteristisch für den 3. Akt im allgemeinen kann man das Auftreten von Konflikten und Verwicklungen bezeichnen, die sich als Folgen der die beiden ersten Akte füllenden Handlungen darstellen. Zu Monologen ist damit ein reiches, offenes Feld geschaffen, das mit fortschreitender Handlung im 4. Akt noch erweitert wird. Eine innere Grenze ist in dieser Beziehung zwischen diesen beiden Akten nicht zu ziehen. So fällt in den 4. Akt die Hauptmasse der Monologe Edgars, Timons, Antonius'. Für Othello ist das Fehlen von Monologen in den beiden ersten Akten charakteristisch, Timon monologisiert sogar während der ersten 3 Akte nicht. Während den Monologen Edgars

und Othellos am Schluß der Tragödie die entsprechenden gegenspielenden Edmunds und Jagos scharf geschieden am Anfang entgegenstehen, fehlt zu den Monologen Antonius' und Timons eine derartige Entsprechung, da die diesen gegenspielende Partei weniger in dem Handeln einer einzigen Person als dem Wirken von ganzen Personengruppen zu suchen ist.

Der 5. Akt bringt die Katastrophe und der Dichter hat das Verhältnis der Monologe zu dieser verschieden behandelt. Entweder er hat Monologe ganz vermieden wie in einer ganzen Reihe von Trägödien, oder er hat die Katastrophe besonders ausgiebig durch Monologe vorbereitet wie bei Romeo, Othello, Macbeth und Posthumus.

In der Shakespeareschen Komödie fehlt es oft an geeigneten Personen, deren Anteil an den Monologen zu einer ähnlichen Betrachtung geeignet erscheint.

Person	I. Akt	II. Akt	III. Akt	IV. Akt	V. Akt
Antipholus (Err.)	2	1	1	1	—
Proteus (Gentl.)	3	3	—	1	—
Julie (Gentl.)	2	—	—	2	—
Valentin (Gentl.)	—	—	1	—	1
Oberon, Puck (Mids.)	5	7	—	—	1
Benedikt (Ado.)	—	5	—	—	1
Falstaff (Wiv.)	—	1	2	—	2
Fürth (Wiv.)	—	2	2	—	—
Herzog (Meas.)	—	—	2	5	—
Leontes (Wint.)	3	2	—	—	—
Prospero, Ariel (Tp.)	—	2	2	2	1

Die Monologe der Personen, die wir S. 68 unter Gruppe I zusammengefasst haben, werden wir gemäß ihrer dort näher bezeichneten Stellung zur Handlung hauptsächlich in den ersten Akten erwarten. Dies trifft auch zu für Proteus, Oberon-Puck und Leontes. Die Monologe Prospero-Ariels verteilen sich gleichmäßig auf das ganze Lustspiel außer dem 1. Akt. Dies entspricht der Stellung dieser Gruppe zur Handlung, indem sie diese nicht am Anfang vor-

bereitet und dann zurücktritt, sondern sie ständig überwacht und dirigiert von Anfang bis zu Ende. Die Monologe des Herzogs entfallen auf den 3. und 4. Akt. Tatsächlich greift dieser erst tatkräftig in die Handlung ein, nachdem sich der Konflikt in voller Klarheit entwickelt hat, und seine Monologe beschäftigen sich vor allem mit dessen Lösung, sind also von vornherein auf eine Stellung im fortgeschrittenen Spiel angewiesen.

Für die Monologe der Personengruppe II läßt sich noch weniger bestimmtes über ihre Verteilung auf die einzelnen Akte aussagen. Im allgemeinen wird der Anfang des Lustspiels wenig Anteil daran haben, indem jene Monologe erst bei einem fortgeschrittenen Stadium der Handlung möglich werden. Jedoch finden sich die Monologe Benedikts mit einer Ausnahme bereits alle im 2. Akt. Allgemeine Prinzipien für das Lustspiel in Bezug auf die Verteilung der Monologe auf die einzelnen Akte konstruieren zu wollen, wird durch ihre häufig enge Verwandtschaft mit dem eigentlich komischen Monolog unmöglich gemacht; für diesen ist seine Stellung gleichgültig. Der Dichter stellt ihn eben dorthin, wo sich eine äußerlich günstige Gelegenheit bietet, und der starke Einfluß, den diese Monologgattung auf den Lustspielmonolog ausgeübt hat, wird auch auf dessen Stellungsverhältnisse nicht ohne Einfluß geblieben sein.

Für die historischen Dramen läßt sich eine große Verschiedenheit in der Verteilung der Masse vermuten, die allgemeine Urteile unmöglich macht. Eine Ausnahme macht R 3 mit folgender Monologverteilung:

I.	II.	III.	IV.	V.
5	—	1	2	1

Auffällig ist hier die starke Häufung von Monologen im 1. Akt, wie wir sie in keiner anderen Tragödie oder Komödie beobachten, wie denn auch dieses Drama als einziges durch einen prologartigen Monolog Richards eröffnet wird. Wenn diese Monologe im 1. Akt auch zum Teil stark expositionellen Charakter tragen, so läßt sich ihre vorgerückte Stellung mit der sonstigen Technik des Dich-

ters nur durch den Umstand in Einklang bringen, daß die Handlung in R 3 unmittelbar an H 6 C anknüpft, und auch die durch die Monologe einsetzende, innere Handlung durch die Monologe Glosters dort schon vorgezeichnet, eine eigentliche Exposition für R 3 also nicht nötig ist.

In H 6 B verteilen sich die Monologe Yorks in der Weise, daß auf den 1. und 3. je einer, auf den 5. Akt zwei Monologe entfallen. In C treten die Monologe Glosters namentlich gegen den Schluß hin auf, mit Rücksicht auf den folgenden R 3 (s. o.). In den übrigen Historien wird der episodische Charakter der Monologe durch ihre vereinzelte und im Zusammenhang keine Beziehung zur Handlung verratende Stellung deutlich sichtbar.

In Bezug auf die Verteilung der Masse innerhalb der einzelnen Szene ergeben sich folgende Zahlen:

Stellung	kurz	mittel	lang
Anfangsmonologe	23	21	29
Schlußmonologe	63	42	32
Innenmonologe	172	71	56

oder in Verhältnissen ausgedrückt:

Anfangsstellung; k : m : l = 3, : 2,9 : 4
Schlußstellung; k : m : l = 4,6 : 3,1 : 2,3
Innenstellung; k : m : l = 5,8 : 2,4 : 1,8.

Für die mittleren Monologe können sich Unterschiede in ihrem Vorkommen naturgemäß schwerer ausbilden als für die beiden anderen Längekategorien; so sind denn auch hier die Zahlen für die einzelnen Stellungen nicht verschieden genug, um daraus allgemeine Schlüsse für eine besonders starke Beteiligung einer Stellung an den mittleren Monologen zu ziehen. Stärkere Unterschiede ergeben sich für die kurzen und langen Monologe. Während die kurzen Monologe in der Anfangsstellung seltener als die langen Monologe begegnen, in der Schlußstellung diese an Zahl überwiegen und in der Innenstellung das absolute Übergewicht haben, nimmt die Zahl der langen Monologe in derselben Reihenfolge der Stellungen ab. — Die Anfangs- und Schlußstellung

sind Sonderstellungen und haben dadurch etwas Gemeinsames in ihrer Art, ihnen steht die Innenstellung gegenüber; demnach werden jene beiden Stellungen untereinander weniger starke Unterschiede aufweisen als gegenüber der Innenstellung. Wenn die Schlußstellung die kurzen, die Anfangsstellung mehr die langen Monologe bevorzugt, so steht dies im Einklang mit dem Charakter dieser Monologe, indem die Schlußmonologe oft geringe innere Notwendigkeit aufweisen und nur dem äußeren Zweck der Abrundung der Szene dienen, dem in kurzer Form Genüge getan werden kann, während man zu einem Monolog am Anfang in den meisten Fällen einen besonderen und bedeutenden Zweck nachweisen kann. Wenn in der Innenstellung die langen Monologe noch stärker zurücktreten, so findet das seinen Grund in der starken Hervorhebung, die ein längerer Monolog in jenen besonderen Stellungen findet gegenüber der in die Szene eingeschobenen, wozu noch der häufige Gebrauch pausenfüllender Monologe kommt, die fast alle kurz sind.

Monologstil.

Die Betrachtung des Stiles der Shakespeareschen Monologe, wie ihr R. Fischer in seiner Studie fruchtbringende Bahnen gewiesen hat, kann nur im Rahmen von Spezialuntersuchungen die Fülle des vorhandenen Stoffes bewältigen. Aber schon unsere bisherige Betrachtung läßt uns erkennen, daß der Shakespearesche Monolog im allgemeinen weit von der qualitativen Bewertung entfernt ist, die Fischer im besonderen den Monologen im Macbeth zuweisen kann: „daß in seinen wichtigsten Erscheinungen der Monolog des Macbeth-Dramas sich der allgemeinen Eigenart der Hauptfiguren wie jeweilig ihrer besonderen geistigen Lage völlig anpaßt und dadurch charakterisierend wirkt". Die zahlreichen epischen Partien, die uns begegnet sind, verschließen sich einer solchen Individualisierung völlig, der Monologisierende spricht hier oft in der unpersönlichen Weise, in der der Bote seine Nachrichten überliefert; ebenso schließt der technische Gebrauch des Monologs seine Verwertung als psychologischer Wertmesser notwendig aus, wie denn auch ein solcher für die zahlreichen vereinzelten Monologe von Nebenpersonen nicht in Betracht kommt, alles Momente, die fast nur im Macbeth fehlend, dieses Drama zu einer Untersuchung praedestiniert erscheinen lassen.

Eine historische Beeinflussung des Shakespeareschen Monologstils durch das vorshakespearesche Drama wird in weit geringerem Maße in Betracht kommen können, als wir dies für andere inhaltliche und formelle Seiten seines Monologs festgestellt haben, denn Sprache und Stil sind am unmittelbarsten durch die Eigenart des Dramatikers bedingt; dagegen läßt sich eine fortschreitende Entwicklung in

Sprache und Stil innerhalb der Dramen deutlich wahrnehmen. So zeigen die Jugendmonologe noch Spuren jenes unnatürlichen Pathos' einer deklamatorischen Rhetorik, mit dem man nach dem Beispiel Senecas den Monologen Schwung und Kraft zu geben versucht hatte. Hierher gehört auch die Vorliebe, antike Namen in die Betrachtung zu verflechten, an der der jugendliche Dichter ebenfalls Gefallen gefunden hat. Man vergleiche den Schluß von Yorks Monolog (H 6 C III, 2, 124):

„I'll drown more sailors than the mermaid shall,
I'll slay more gazers than the basilisk,
I'll play the orator as well as Nestor,
Deceive more slily than Ulysses could,
And like a Sinon, take another Troy.
I can add colour to the chameleon,
Change shapes with Proteus for advantages,
And set the murd'rous Machiavel to school,"

wo eine künstliche Häufung von klassischen Namen in gezwungenen Vergleichen dem Monolog einen wirkungsvollen Abschluß geben soll. Auch andere, allgemeine Stilrichtungen, die der ganzen Zeit eigen waren, wie z. B. der Euphuismus treten in den Monologen der frühen Werke deutlich hervor; jedoch werden diese Sprachverirrungen bald aufgegeben und bei dem reifenden Dichter tritt immer mehr das Streben hervor, den Monologstil der Eigenart des Selbstgesprächs entsprechend zu gestalten, und ihn zu einem äußeren Ausdruck des die Seele des Monologisierenden beherrschenden Affektes zu machen, das in den Monologen Hamlets und Macbeths der Verwirklichung nahe gebracht erscheint.

Als eine notwendige Folge der Seltenheit, mit der Shakespeare seinen Monologstoff genetisch gestaltet, begegnet uns selten das genetische Element in der Sprache, das z. B. den Stil der Lessingschen Monologe in hervorragender Weise charakterisiert. Nur in den relativ wenigen Monologen, in denen ein Entschluß oder eine Erkenntnis sich wirklich durchringt durch Bedenken und widersprechende Meinungen, spiegelt sich dieser innere Prozeß auch in der Sprache wieder wie in dem Monolog Brutus' II, 1 und den Monologen Hamlets und Macbeths; während

in den Monologen der früheren Werke, Yorks und Glosters, auch noch in denen Jagos das genetische Element in Inhalt und Sprache fehlt oder nicht als ursprünglich erscheint. Aphoristisches hat die Sprache der Shakespeareschen Monologe ebenfalls sehr wenig. Die Gedanken ringen sich nicht sprunghaft und unklar aus dem Innern des Monologisierenden los in der Art schwierigen Grübelns, sie folgen einander in ruhiger Überlegung, und die Sprache gestaltet sie entsprechend in vollendeten und abgeschlossenen Sätzen, die ohne Zerrissenheit in innerem Zusammenhang aufeinanderfolgen.

In der Verteilung von Vers und Prosa auf die Monologe herrscht der Gebrauch, den Shakespeare von diesen beiden Stilformen überhaupt machte. Außer den Monologen in Wiv., die dem Charakter des ganzen Stückes entsprechend in Prosa geschrieben sind, finden wir als Träger von Prosamonologen allgemein Angehörige einer niederen Gesellschaftsklasse. Außer den komischen Monologen, bei denen die Prosa Regel ist, finden sich Prosamonologe im Vergleich zu den Versmonologen nur vereinzelt. In dem Monolog Percys (H 4 A II, 3) zersprengen die wörtlichen Zitierungen der Briefstellen die metrische Form, deren sich auch Percy sonst in seiner Rede bedient. Für Biron (L. L. L. IV, 3) ist das Monologisieren in Prosa charakterisierend, wenn er sich über seine Unfähigkeit, Verse zu machen, ausläßt. Cloten, der in Versen und in Prosa monologisiert, erscheint hauptsächlich in den Prosamonologen (Cymb. III 5, 133, IV, 1) als Tölpel und lächerlicher Mensch. Umgekehrt wird das Sprechen in Versen gelegentlich zur Erzielung komischer Wirkungen verwandt, indem die Unfähigkeit der betreffenden Person durch holperige und gesuchte Reimerei unterstrichen wird (Gent. II, 1, 141; L. L. L. III, 1, 67, IV, 1, 142). Ein kürzeres Versmaß als der Blankvers tritt in Monologen bei Gelegenheit von formelhaften Reden hervor, so wenn Oberon und Puck ihre Zauber- und Beschwörungsformeln aussprechen, oder wenn der Herzog (Meas. III, 2, 275) dem Publikum eine moralische Lektion erteilt. Der besondere Charakter dieser unpersönlichen Monologe wird so auch durch die äußere Form betont.

In Bezug auf den Gebrauch des Reims zeigen die Monologe keinen Unterschied von der allgemeinen Weise, wie dieser verwandt wird. Kurze Monologe werden gelegentlich durchgehend gereimt, daneben findet sich der Reim am häufigsten als Monologschluß, doch auch hier nicht regelmäßig.

Der Anfang der Monologe zeigt, wo sich diese an den Dialog anschließen, das Bestreben, einen allmählichen Übergang von dem Wechsel- zum Alleingespräch herzustellen. Der Monologisierende ruft den abgegangenen Personen in Gedanken ein Lebewohl oder auch eine feindselige Bemerkung nach, oder er verweilt bei einer kurzen Betrachtung des eben Verhandelten, kritisiert, lobt oder verurteilt kurz, ehe er sich dem Thema seines Monologs zuwendet. Gibt irgend eine Äußerung im vorhergehenden Dialog Anlaß zur monologischen Betrachtung, so wird dies gelegentlich durch eine wörtliche Wiederholung des betreffenden Satzes oder Wortes äußerlich zum Ausdruck gebracht (John II, 1, 504; All's. III, 2, 102; Tw. I, 5, 308; Ado II, 3, 266), oder der Monologisierende verflicht die wiederholte Dialogwendung in seinen Monolog, indem er sie in einen anderen Zusammenhang stellt (Err. I, 2, 33, Caes. II, 2, 130). Direkte Fortsetzung des Dialogs findet sich als Monologeingang, indem der Monologisierende einen dialogischen Satz ergänzt oder ihm eine andere Wendung gibt, die die Situation von seinem Standpunkt aus beleuchtet, meist in ironischer Weise. So fährt Aaron (Tit. III, 1, 203), nachdem er Titus geantwortet:

. . . „and for thy hand
look by and by to have thy sons with thee“

fort, seinen Monolog einleitend: „Their heads I mean”. H 6 C V, 7, 21 gibt Gloster dem Bild, mit dem Eduard geschlossen:

„that thou might'st repossess the crown in peace
and of our labours thou shalt reap the gain“

eine andere Beleuchtung, indem er fortfährt:

„I'll blast this harvest, if your head were laid“.

Tam. II, 1, 170 entläßt Petruccio die Anwesenden mit den Worten:

„I pray you do; I will attend her here“

und eröffnet dann seinen Monolog:

„and woo her with some spirit, when she comes".

Ähnliche Monologeröffnung zeigen R 3 I, 3, 111; Ado V, 1, 26; Caes. II, 2, 126; Meas. II, 2, 162. Infolge der unmittelbaren Anknüpfung an den Dialog sind es meist Monologe in Gegenwart anderer, die derartig einsetzen. Vollendung eines von einem Sterbenden begonnenen Satzes, den dieser nicht mehr zu Ende führen konnte, in einer auf die Situation bezugnehmenden Weise begegnet H 4 A V, 4, 87. Percy stirbt bei den Worten:

„No, Percy, thou art dust and food for —"

und Prinz Heinrich fährt fort:

„for worms, brave Percy"

Ant. V, 2, 317 stirbt Kleopatra im Augenblick, wo sie sich die zweite Schlange ansetzt mit den Worten:

„Nay I'll take thee too, what should I stay"

und Charmian fährt mit ihrem Monolog fort:

„. . in this world?"

Betritt der Monologisierende erst die Bühne und ist infolgedessen eine Anknüpfung an den Dialog unmöglich, so wird häufig dadurch, daß bei dem Zuschauer die Illusion erregt wird, als sei der Monologisierende schon vorher in Reflexion über sein Thema begriffen gewesen, indem sein Monolog mitten in einer Gedankenreihe einsetzt, diesem sein unvermittelter und von dem Dichter gewollter Charakter genommen, und unsere ergänzende Illusion reiht ihn unwillkürlich in seine Umgebung ein. Dieser Art setzen fast alle Auftrittsmonologe in den Dramen reifer Technik ein, wenn ihre stilistische Gestaltung die Voraussetzung einer vorangehenden Reflexion auch nicht immer so deutlich zum Ausdruck bringt wie etwa in dem Monolog des auftretenden Gloster (Lr. I,2,23), wo dieser nur in kurzen Ausrufungen eine Andeutung von dem gibt, worüber er nachsinnt:

„Kent banished thus! And France in choler parted!
And the king gone to-night! subscrib'd his power!
Confin'd to exhibition! All this done upon the gad;"

oder in dem Monolog des Senators (Tim. II, 1), der mitten in seinen Berechnungen einsetzt:

„And late five thousand: to Varro and to Isidore he owes.“

Der unverkennbaren Neigung, den Monolog mit einem kräftigen und inhaltsreichen Auftakt einsetzen zu lassen, ehe sich die Reflexion der Einzelbetrachtung zuwendet, dient die kurze und gebundene Voranstellung einer Art von Exposition, die das Programm der folgenden Betrachtung aufrollt. Als stilistische Form, in der dies geschieht, kommt neben der einfachen Formulierung des Themas (wie z. B. in dem Monolog Hamlets III, 1: „To be or not to be that is the case“) vor allem die rhetorische Frage in Anwendung, die den problemartigen Charakter der einleitenden Betrachtung am vollkommensten widerzuspiegeln vermag. Zur Erhöhung der Wirkung setzt der Monologisierende oft mit einer raschen Aufeinanderfolge von mehreren Fragen ein, die die Fülle der hervorbrechenden Gedanken in sich aufnehmen (vgl. den Monolog Titinius' Caes. V, 3, 80) oder dasselbe Thema variieren (R 3 I, 2, 228):

„Was ever woman in this humour woo'd?
„Was ever woman in this humour won?

wo der Gleichklang der beiden Fragen die Wirkung noch beträchtlich steigert.

Auch die Apostrophe wird mit Vorliebe verwertet, namentlich bei von starkem Affekt beherrschten Monologen, um diesen gleich zu Anfang zum kräftigen Ausdruck zu bringen. So setzt der von Sehnsucht nach dem Geliebten erfüllte Monolog Juliens (Rom. III, 2) ein:

„Gallop apace, you fiery-footed steeds
towards Phoebus' lodging.“

Eine Häufung von Apostrophen, sofern sie nicht künstlich und spielend erscheint wie Gent. I, 3, 45:

„Sweet love! sweet lines! sweet life!“

sondern sich unwillkürlich aus dem starken Affekt ergibt, vermag dem Monologeingang höchste dramatische Wirkung zu verleihen (Hml. I, 5, 92):

„O all you host of heaven! O earth!
what else? And shall I couple hell? O fie!
hold, hold, my heart!
and you my sinews grow not instant old,
but bear me stiffly up!“

Um im Monologinnern in Sprache und Stil dem Inhalt eine entsprechende Form zu geben, stehen dem Monologisierenden verschiedene Redemöglichkeiten offen. Neben der objektiven Betrachtung, die die eigene Person zurücktreten und auch stilistisch nicht erwähnen läßt, steht als persönlichste Redeform die Ich-form. Dazwischen liegen das Sprechen von sich selbst in der 3. Person und die dialogische Form der 2. Person. Die meisten Monologe zeigen entsprechend ihrem vielseitigen Inhalt Mischung aller dieser Formen, die einander ablösend den Monologen die Eintönigkeit nehmen.

Die gänzliche Abwesenheit einer persönlichen Anteilnahme kann als dem Charakter des Monologs überhaupt widersprechend nur in den selteneren Fällen durchgehend allgemeiner Betrachtung möglich sein und wird auch hier nach Möglichkeit durch andere Redeformen ersetzt, so durch die 1. Pers. Plur. wie in dem Monolog Hamlets III, 1, 56, in dem ein persönliches Hervortreten des Monologisierenden im Stil vermieden wird. Namentlich das dialogische Element ist geeignet, auch der allgemeinen Betrachtung Lebendigkeit und Bewegung zu verleihen wie in dem großen Monolog des Königs (H 5 IV, 1, 247).

Die Ich-form erscheint als die einfachste und naturgemäßeste Rede des Menschen am häufigsten neben der dialogischen Rede, bietet jedoch im Vergleich zu dieser weit geringere Möglichkeit zur Entfaltung dramatischer Wirkungen und verfällt am ersten in die erzählende, schildernde und enthüllende Art des für das Publikum bestimmten, epischen Monologs. So finden wir denn auch bei Shakespeare die Monologe, denen wir derartige Qualitäten zugesprochen haben, im allgemeinen in dieser Form, und ihr Vorhandensein ist ein gewisses Kriterium für den Grad von dramatischer Gestaltung des Monologstoffes.

Das Reden von sich selbst in der 3. Person begegnet nur vereinzelt, so in gehobener Rede in dem Monolog des Lucius (Tit. III, 1, 289): „If Lucius live, he will requite your wrongs“ und in dem epilogartigen Schlußmonolog Suffolks (H 6 A V, 5, 103):

„Thus Suffolk has prevail'd and thus he goes.“

Zu einer leichten Ironisierung der eigenen Person, die einer unzufriedenen Stimmung entspringt, wird diese Redeform H 6 B I, 1, 231 wirkungsvoll verwandt:

„So York must sit and fret and bite his tongue
while his own lands are bargain'd for and sold".

Auch die Wendung von der resignierten Betrachtung der Vergangenheit zur Zuversicht für die Zukunft wird 240 in dieser Form hervorgehoben:

„a day will come, when York shall claim
his own".

Einen bestimmten Zweck verfolgt der Gebrauch der 3. Person H 6 A III, 1, 61, wo wir durch die Nennung des Namens Plantagenet erst erfahren, wer der Monologisierende ist, der vorher noch nicht gesprochen hat:

„Plantagenet, I see, must hold his tongue".

Auch Ado. II, 1, 179 soll mit der Nennung von Claudios Namen in seinem Monolog:

„Thus answer I in name of Benedick,
But hear this ill news with the ears of Claudio"
ein Mißverständnis über seine Person infolge seiner Verkleidung vermieden werden.

Die eigentlich dramatische Redeform ist der Dialog, und auch im Monolog findet die Du-Form der Rede in den vielen Möglichkeiten, die ihr Gebrauch darbietet, ausgebreitetste Verwendung. Diese häufige Verwertung des dialogischen Elementes entspringt zum Teil einem natürlichen Gefühl des Monologisierenden, der in seiner Einsamkeit sich bei der Betrachtung seines Verhältnisses zur Mitwelt der gewohnten dialogischen Redeweise bedient, die ihm Dinge und Menschen in Gedanken näher bringt, zum Teil der bewußten Absicht des Dichters, der der durch eine geeignete Verwertung des Dialogischen im Monolog möglichen dramatischen Wirkungen nicht entbehren mag. Die Einführung des dialogischen Elementes in den Monolog geschieht hauptsächlich durch die rhetorische Frage und die Apostrophe. Die Frage ist vorzüglich geeignet, einen neu auftauchenden Gedanken, der häufig Bedenken, Zweifel und Unsicherheit, aber auch Stolz und Zu-

versicht ausdrückt, in prägnanter Weise in die fortlaufende Ideenreihe einzugliedern. Die Frage erscheint dann in einer Form, die die Antwort schon in sich schließt, oder der Monologisierende sucht sie in längerer Betrachtung zu beantworten, oder auch der Frage folgt unmittelbar ein ja oder nein. Die Fragestellung ist entweder unpersönlicher Art, oder sie wird in Gedanken an abwesende oder tote Personen, aber auch an Abstrakta und Dinge gerichtet. Bei inneren Konflikten ist die natürlichste Frage die an das eigne Selbst, durch deren geschickte Verwendung Monologe von höchster dramatischer Wirkung zu Stande kommen wie der Monolog Richards III. (V, 3, 177), wo sich ein vollständiger Dialog Richards mit sich selbst entwickelt, dessen Gestaltung seine innere Situation vortrefflich widerspiegelt. Neben dieser raschen Aufeinanderfolge von Frage und Antwort finden sich auch Häufungen von Fragen allein, die da, wo eine Menge von Gedanken zu gleicher Zeit hervorbricht, diesem ungestümen Drang am besten Ausdruck zu verleihen vermögen (vgl. den Monolog H 5 IV, 1, 247). Findet die Frage hauptsächlich in den Reflexionsmonologen wirkungsvolle Verwendung, so zeigt die Apostrophe mehr in den Affektmonologen ihren hervorragenden Gebrauch zur Überwindung der Ich-form. Die Apostrophe dient weniger dazu, ein gedankliches Element dialogisch einzukleiden, als einer unmittelbar hervorbrechenden Stimmung die äußere Form zu geben. So finden sich denn auch die zahlreichsten Apostrophierungen in den affektreichen Monologen in Rom. und den gefühlsreichen und oft überschwänglichen Lustspielen der Jugendperiode. In den folgenden Werken bis zu Hml. tritt der Gebrauch der Apostrophe sehr zurück und fehlt oft gänzlich; von Mcb. an wächst mit der Zahl der Monologe auch die der Apostrophierungen wieder; während jedoch in den Dramen der Jugendperiode die Apostrophe oft nur ein rhetorisches Hilfsmittel ist, das unbedenklich und häufig verwandt wird, um dem Monolog äußerlich Bewegung und Leben zu verleihen, bringt der sparsamere Gebrauch zugleich eine Verinnerlichung der Apostrophe mit sich, die natürlich und in gewissem Grade notwendig die Monologrede gelegentlich unterbricht.

Als Gegenstand der Apostrophe erscheinen überirdische Wesen und Mächte, die Götter werden angerufen in den Dramen, deren Milieu einen Göttermythus voraussetzt, aber auch in anderen Fällen gelegentlich; auch Gott wird apostrophiert, daneben Engel, Teufel, himmlische Heerscharen; kosmische und religiöse Begriffe finden ausgedehnte Verwendung: Natur, Welt, Zeit, Erde, Sonne, Mond, Sterne, Luft, Tag, Nacht, Himmel und Hölle werden einfach angerufen oder auch als beseelte Wesen angesprochen. Sehr häufig begegnet naturgemäß die Apostrophe abwesender Personen, der Geliebten, des Freundes oder Feindes, der Verwandten, entweder mit einfacher Namensnennung oder auch mit Ersetzung durch ein anderes, charakterisierendes Substantiv. Abstrakta finden häufigen Gebrauch: Schicksal, Liebe, Schwermut, Rang, Würde, Gedanken, Gewissen, Haß, Frömmigkeit, Sorge, Stolz, Ehrgeiz, Friede u. a. Auch konkrete Gegenstände werden unbedenklich apostrophiert, in den Monologen vor dem Tode werden die Werkzeuge angerufen, das Schwert, das Giftfläschchen, der Dolch, die Schlange. Die Apostrophe von Körperteilen wie Herz, Mund, Sehnen, Knie, Augen, Kopf, Hände, Zunge, Lippen leiten zur Selbstapostrophe über, indem hier ein einzelner und bei dem ausgesprochenen Gedanken hervorragend beteiligter Körperteil an Stelle der ganzen Person gesetzt wird. Diese wird in den verschiedensten Formen apostrophiert, am häufigsten durch einfache Nennung des Namens.

Um der Apostrophe, die den verschiedensten Affekten, Aufforderung und Aufmunterung, Freude und Bedauern, Staunen oder Entrüstung und verwandten Empfindungen Aus- und Nachdruck verleihen soll, ihre spezielle Färbung zu verleihen, wird von dem schmückenden und charakterisierenden Beiwort und dem attributiven Substantiv einzeln und auch zusammen ausgiebiger Gebrauch gemacht, neben der Umschreibung des apostrophierten Gegenstandes durch ein anderes Substantiv oder auch einen kurzen Satz. Diese ergibt sich oft natürlich und ungezwungen; in den Dramen, die euphuistischen Einfluß in der Sprache zeigen, tritt dieser auch in dem Gebrauch der Apostrophe hervor, indem hier die be-

wußte Neigung herrscht, das wahre Wesen des apostrophierten Gegenstandes zu verschweigen, und ihn durch eine künstliche, gezierte Umschreibung zu ersetzen.

Aufeinanderfolge von mehreren Apostrophen findet sich häufig, sei es in der Form von einfachen Ausrufen, die dasselbe Thema variieren, wie z. B. H 4 B IV, 5, 21:

„O polished perturbation! golden care!"

wo der Kontrast der gewählten Beiworte zu dem Substantiv in begrifflicher Hinsicht die Wirkung der Apostrophe bedeutend erhöht, oder sei es in der Art einer fortlaufenden Gedankenreihe, wie Romeo V, 3, 112 den Tod herbeiruft:

„. . Eyes, look your last!
Arms, take your last embrace! and, lips, o you
the doors of breath, seal with a righteous kiss
a dateless bargain to engrossing death!
Come, bitter conduct, come unsavoury guide!
Thou desperate pilot, now at once run on
the dashing rocks thy sea-sick weary bark!"

Timon gibt IV, 1 seinem furchtbaren Fluch über Athen von Anfang bis zu Ende die Form der Apostrophe.

Eine Anzahl von Monologen zeigt durchgehend die reine Du-Form, wenn auch im Wechsel des apostrophierten Gegenstandes.

So ergibt sich die Du-rede in kurzen, unmittelbar an den Dialog anschließenden Monologen, indem diese jenen in Gedanken fortsetzen und abschließen, oder der Monologisierende sieht den Gegenstand seiner Apostrophe vor sich wie bei den Klagemonologen bei einer Leiche oder den Monologen bei einem Schlafenden, die meist die Du-Form aufweisen.

Der Gebrauch der Apostrophe in ihren verschiedenen Formen zeigt rein äußerlich gegenüber ihrer Verwendung im vorangehenden Drama keine bedeutenden Unterschiede; dennoch dürfen wir für diese stilistischen Formen keine direkte Übernahme feststellen, indem der Gebrauch im einzelnen Fall durch die unbedingte Überlegenheit der sprachlichen Begabung Shakespeares über die stilistischen Fähigkeiten seiner Vorgänger zu einer Neubildung und in hohem Maße individuellen Verwertung geführt hat.

Zur Belebung namentlich epischer Monologe verwendet Shakespeare häufig wörtliche Zitierungen, sei es von Aussprüchen oder von Stellen eines Briefes oder anderen Schriftstückes. So erhält der schildernde Monolog Yorks (H 6 C I, 4) durch die wörtlichen Wiederholungen der Ausrufe seiner Söhne während der Schlacht eine gewisse dramatische Bewegtheit; auch Tyrell (R 3 IV, 3) sucht, seiner Schilderung durch die Wiedergabe der Reden der beiden Mörder dramatische Farben zu verleihen. Zu dem Monolog Hamlets I, 5, 92 gibt das „remember thee" des Geistes das Thema und erscheint verschiedenemal im Laufe der Betrachtung. Neben der einfachen Verlesung von Schriftstücken zeigt der reife Dramatiker die Verwebung der dadurch bezweckten Mitteilung in die Reflexion, wie sie in den Monologen Caes. II, 1, 44 und Cymb. III, 2 vortrefflich gelungen ist.

Auch zu komischen Wirkungen findet das dialogische Element gelegentlich Verwertung, so in dem Monolog Lancelots (Merch. II, 1), wo die Personifikationen der widersprechenden Ansichten gegenübergestellt werden und nacheinander das Wort erhalten, oder in dem Monolog von Lanz (Gent. IV, 4), wo dieser zur Belustigung des Publikums mit seinem Hund einen längeren Dialog führt.

Der Monologschluß, sofern ihm der Abgang des Monologisierenden unmittelbar folgt, bricht selten die Reflexion plötzlich ab, vielmehr zieht der Monologisierende, nachdem er seine Ausführungen beendet, noch einmal in knapper und gedrängter Form das Résumé seiner Betrachtung, die durch den in diesem Fall fast regelmäßig erscheinenden Reim auch stilistisch wirkungsvoll und harmonisch abgeschlossen wird. Bei folgendem Dialog ist der Monologschluß verschieden je nach der Art von dessen Herbeiführung. Ruft der Monologisierende selbst jemand herbei, so vollendet er vorher seinen Monolog ungestört, ebenso wie im Falle der Erwartung einer Person. Auch da, wo das Auftreten der folgenden Person rein zufällig dargestellt wird, rechnet der Monologschluß schon meist mit der Tatsache, indem er seine Ausführungen zum Schluß auf die betreffende Person lenkt, und wenn diese dann

auftritt, wird der Monolog mit einem kurzen „he comes“ oder einer ähnlichen Redensart geschlossen. Häufig folgt auch noch eine kurze Bemerkung charakterisierender Art oder eine Apostrophe, die auf den folgenden Dialog Bezug nimmt, ehe dieser einsetzt. Tritt die den Monolog unterbrechende Person ohne Vorbereitung durch den Monologisierenden auf, so erfolgt ihre Ankündigung, sofern eine solche stattfindet, zum Ausdruck der Überraschung und des Erstaunens in Frageform. Die Antwort folgt dann unmittelbar, oder auch der Dialog setzt sofort ein. Sehr häufig ist der Ankündigung eine kurze Charakterisierung beigefügt, die auch den Zweck des Auftretens streift. Mitunter geschieht die Ankündigung auch in ironischer Form, so wenn der Bastard (John I, 1, 217) seine Mutter ankündigt:

„But who comes in such haste in riding robes?
What woman-post is this? hath she no husband,
that will take pains to blow a horn before her?
O me! it is my mother.“

oder wenn Edmund, als er (Lr. I, 2, 149) auf Edgar zu sprechen kommt, diesen gerade kommen sieht und fortfährt: „. . and pat he comes like the catastrophe in the old comedy“.

Im Lustspiel werden zur Ankündigung komische Ausdrücke verwandt. So kündigt Falstaff (Wiv. V, 5) die auftretende Frau Fürth mit den Worten an:

„Who comes here? my doe?“

Die Gewohnheit, den Monolog durch eine Ankündigung der auftretenden Personen zu schließen, fand Shakespeare im Drama seiner Vorgänger fast regelmäßig geübt, und er hat sie von dort auch übernommen. Allerdings schließt er auch Monologe ohne Ankündigung, an ihrer Stelle steht dann oft eine abschließende Apostrophe, oder auch der Monologschluß wird überhaupt nicht besonders hervorgehoben.

Einige Monologe zeigen dialogische Zwischenreden, die zwar keine einheitliche Betrachtung in dem Monolog zulassen, mit diesem zusammen aber von großer Wirkung sein können wie in dem Monolog der Amme (Rom. IV, 5) oder in dem Monolog Brutus’ IV, 3, 65, wo das allmähliche Hinübergleiten des Dialogs mit dem einschlafenden Lucius in den Monolog

eine wirkungsvolle Stimmungsvorbereitung des folgenden Auftretens von Caesars Geist abgibt.

Die direkte Anrede des Publikums durch den Monologisierenden hat weit größere Bedeutung als die einer bloß stilistischen Eigentümlichkeit, indem sie einem für Shakespeares Auffassung des Monologs höchst bedeutsamen Charakter gewisser Monologe äußeren Ausdruck verleiht. Erklärlich werden uns solche Anreden ohne weiteres aus der historischen Entwicklung des Monologs vor Shakespeare, die von einem regelmäßigen Gebrauch der Anrede ausgehend ihre Zurückdrängung bei seinen unmittelbaren Vorgängern noch nicht zum Abschluß gebracht hatte. Der Umstand, daß der Monolog bei Shakespeare im Vergleich zu seinen Vorgängern einen höheren Grad von Intimität besitzt, bedingt, daß die Anrede, die jenes Prinzip am deutlichsten durchbricht, bei ihm relativ seltener geworden ist. Unverändert beibehalten ist sie noch in den Monologen der lustigen Personen. Hier finden sich neben der Anrede häufig eingeflochtene mark you, look you, see, you shall judge, hark; oder der Monologisierende sucht seine Ausführungen durch Beteuerungen zu erklären: upon my life, sure as I live, I'll be sworn, certainly, indeed. Dem reinen Spaßmachermonolog der Lanz, Lancelot, Thersites, Autolycus steht der komische Monolog des Lustspiels im Gebrauch derartiger Redewendungen am nächsten. Biron (L. L. L. IV, 3) wendet sich an das Publikum:

„If I do, hang me";

Falstaff gebraucht häufig Beteuerungsformeln wie z. B. H 4 B I, 2:

„If I do, fillip me with a three-man beetle",

oder er wendet sich prahlerisch an die Zuschauer V, 1:

„O you shall see him laugh, till his face be like a wet cloak ill laid up".

Fürth (Wiv. II, 2) wendet sich in seiner Aufregung ebenfalls an das Publikum:

„See the hell of having a false woman".

Direkte Anrede einzelner Gruppen des Publikums gebraucht der Narr (Lr. I, 5, 55):

„She that's a maid now and laughs at my departure
Shall not be a maid long, unless things be cut shorter";

und Pandarus (Troil. V, 10, 35) wendet sich an die „traitors and bawds".

Ebenfalls direkt an das Publikum gerichtet sind die Worte Petruccios (Shr. IV, 1):

„He that knows better how to tame a shrew
now let him speak 'tis charity to show",

oder wenn Parolles (All's. IV, 3, 366) auf sein Beispiel aufmerksam macht:

„ . . who knows himself a braggart
let him fear this; for it will come to pass
that every braggart shall be found an ass".

Aber auch im ernsten Monolog wird der Rücksicht auf das Publikum gelegentlich Ausdruck gegeben; so fürchtet Angelo (Meas. II, 4) Folgen aus seiner Mitteilung an das Publikum, wenn er seinen Offenbarungen „let no man hear me" einfügt. Hume (H 6 B I, 2, 87) beteuert: „I dare not say" und fährt dann später fort, seine Enthüllungen einleitend: „to be plain". Der Kanzellist (R 3 I, 3) gebraucht sogar die direkte Anrede:

„mark how well the sequel hang together".

Eigentümlich ist der Gebrauch der Anrede in einigen Monologen von besonders ernster und bedeutender Situation. So weist Warwik (H 6 C V, 2, 5) vor seinem Tode auf seine Lage hin:

„lo! now my glory smear'd in dust and blood"

und fährt nach einigen Zeilen fort:

„and live we how we can, yet die we must",

wo der allgemeine Inhalt im Bewußtsein der Anwesenheit der Zuschauer wohl diese Form angenommen hat.

H 4 B IV, 5, 21[1] setzt sich Heinrich bei der ver-

[1] Vischer (Sh.-Stud. IV, S. 305) weist auf diese Anrede ebenfalls hin und knüpft daran folgende Betrachtung: „Wen redet er an? Er ist ja allein. Dies erinnert an die naive Zeit, in der man noch von der Bühne herab angesprochen wurde, aber Shakespeare hat hier etwas Tieferes im Sinn; es ist ein gedachtes Publikum, an das er sich wendet, es ist sein Volk. Wie muß dieser Auftritt gewirkt haben . . ."

meintlichen Leiche seines Vaters die Krone auf und fährt fort:

„Lo! here it sits, which heaven shall guard;
and put the world's whole strength
into one giant arm, it shall not force
this lineal honour from me";

und H 6 C V, 6, 61 spricht Gloster, nachdem er den König ermordet hat:

„See, how my sword weep for the poor king's death".

In beiden Fällen kann das „lo" bezw. „see" nicht eine einfache rhetorische Wendung sein, als welches es auch manchmal erscheint. Die in den Worten angedeutete und aus der Situation sich ergebende Pantomime des Schauspielers erhält erst durch die Anrede an die Zuschauer ihre Berechtigung, und es liegt kein Grund vor, bei der Sorglosigkeit, mit der Shakespeare das Verhältnis des Monologisierenden zum Publikum behandelt, an einer Auffassung der beiden Monologstellen in diesem Sinne zu zweifeln.

Der Monolog bei den Zeitgenossen Shakespeares.

Schlegel bestimmte die Stellung Shakespeares in der Geschichte des englischen Dramas folgendermaßen: „Der große Meister macht in der ganzen Kunstgeschichte eine so einzige Ausnahme, daß man ihm eine abgesonderte Stelle einräumen muß. Er verdankte seinen Vorgängern fast gar nichts“.[1] Die Unhaltbarkeit einer solchen Auffassung hat man inzwischen längst eingesehen. Auch wir sahen im Verlaufe unserer Betrachtung, wie gewisse Eigentümlichkeiten des Shakespeareschen Monologs, die uns sonst unverständlich hätten erscheinen müssen, dadurch, daß wir den entsprechenden Gebrauch des vorshakespeareschen Dramas zum Vergleich heranzogen, den Charakter des historisch Notwendigen oder wenigstens ohne weiteres Verständlichen annehmen. Der Ergänzung und Vervollständigung dieser Erkenntnis der historischen Bedingtheit des Shakespeareschen Monologsgebrauchs soll die folgende Betrachtung dienen, die in großen Zügen ein Bild von der Verwertung des Monologs in den Dramen seiner bedeutendsten Zeitgenossen entwerfen will.

Ben Jonson nimmt neben Shakespeare die bedeutendste, aber auch eigenartigste Stellung im elisabethanischen Drama ein. Während er in seinen Tragödien bewußte Nachahmungen antiker Formen schuf, sind seine Lustspiele die Verwirklichung eigener Theorien über das Wesen der Komödie, die sich von den romantischen Komödien Shakespeares bedeutend unterscheiden. Diese Verschiedenheit in der inneren Organisation seiner Werke bleibt auch auf die Monologform nicht ohne Einfluß und wird namentlich in dem Monologinhalt deutlich erkennbar.

---

[1] Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur II, 243. Heidelberg 1811.

In den beiden Römerdramen „Seianus" und „Catiline" ist der Monolog vor allem Mittel zur Exposition, zur Einführung von Personen und ihrer Charakterisierung. So führt sich Macro in Sei. III, 3, Schluß mit einem solchen Monolog ein, in Cat. folgt auf die exponierende Rede des Ghost of Sylla, die ein Mittelding zwischen Prolog und Monolog ist, ein Monolog von Catiline, der jene Exposition vervollständigt. Auch das dramatische Fragment „Mortimer" zeigt den das Drama eröffnenden Expositionsmonolog im Sinne Senecas. Die Monologe im Innern der Dramen enthalten viel Selbstoffenbarung und auch epische Elemente, jedoch begegnet auch gelegentlich ein guter Reflexionsmonolog, wie etwa die Monologe Tiberius' (Sei. III, 3, Anf.) und Macros (Sei. IV, 2). Die Stärke Ben Jonson liegt in seinen Lustspielen[1] und hier im besonderen in der Charakterzeichnung. Die Handlung in diesen Komödien ist nur ein Hilfsmittel, um diese bunten Charaktere, bei denen die Liebe oder der Haß des Dichters verweilt, durch ein gemeinsames Band zusammenzuhalten, das oft leicht und flüchtig genug geschlungen ist. Diese Verschiebung des Schwerpunktes der Dichtung von der Handlung auf die Charakterzeichnung weist auch dem Monolog innerhalb des Dramas eine ganz andere Rolle zu. Der Monolog spielt für den Verlauf der Handlung bei Jonson kaum eine Rolle; er wird neben den technischen Zwecken, denen man ihn auch hier dienstbar macht, eine beliebte Gelegenheit zur Vertiefung der Charakterzeichnung. Der Monolog tritt naturgemäß hinter dem Dialog zurück, der durch die Reibung der Charaktere die einzelnen scharf voneinanderhebt, jedoch werden uns die Hauptpersonen gewöhnlich auch monologisierend namentlich in ihren Fehlern und Schwächen vorgeführt.[2] Dies gilt besonders von den beiden ausgesprochenen Charakterkomödien „Every man in his humour" und „Every man out of his humour". In der ersteren wird der alte Knowell, der sich über die Verderbtheit der Ju-

---

[1] Vgl. Aronstein, Ben Jonsons Theorie des Lustspiels (Anglia XVII).

[2] Jonson erscheint auch hier als Nachahmer der römischen Komödie, die diese Monologverwertung schon ausgebildet hatte; vgl. Leo, S. 74.

gend nicht beruhigen kann, durch seine Monologe I, 1 S. 15 und 18 und namentlich seinen großen Monolog II, 3, Anfang treffend charakterisiert. Der eifersüchtige Kitely offenbart seine Schwäche in seinen Monologen II, 1 S. 46, 48; III, 3, S. 89, IV, 1, S. 104, IV, 6, S. 125 und in dramatischer Weise in seinen Reflexionsmonologen III, 2, wo er einen gefaßten Entschluß im Augenblick der Ausführung jedesmal wieder umstößt. Von den übrigen Personen wird Bobadill durch einen Monolog Cobs I, 3, S. 29 eingeführt. „Every man out of his humours" wird eröffnet durch einen Monolog Macilentes, in dem er anknüpfend an eine lateinische Sentenz über die stoische Philosophie und seine Stellung dazu reflektiert. In einer langen Reihe von Monologen gibt er dann seinem Neid und seiner Wut über die Blindheit des Glücks Ausdruck, meist in Gegenwart derer, die seinen Neid erregen. Sordidos Geiz ist der Gegenstand seiner Monologe I, 1, S. 43 und III, 2, S. 101; III, 2, S. 109 finden seine ewigen Wettersorgen heftigen Ausdruck. Der Modenarr Fungoso ist in seinen Monologen II, 1, S. 64, IV, 2, S. 128, IV, 5, Schluß mit Modefragen beschäftigt, die seinen ganzen Verstand in Anspruch nehmen. Die stolze und lüsterne Fallace charakterisiert sich treffend in ihren Monologen II, 2, S. 84, IV, 1, S. 124, 126, in denen sie ihrer Bewunderung und Liebe für den lächerlichen Fastidious Brink Ausdruck gibt. Der große Monolog Buffones V, 4, S. 175, in dem dieser zwischen zwei Bechern einen Dialog arrangiert, den er selbst führt, ist ein Beispiel, wie Jonson das komische Element im Monolog zu verwerten sucht. In den Charakterkomödien, in denen ein Charakter in den Vordergrund gerückt und gegeißelt wird, fällt diesem auch der Hauptanteil an Monologen zu, so in „The Silent Woman", wo die beiden Monologe des launischen und halbverrückten Morose II, 1, S. 354 und II, 3, S. 375 die einzigen des Stückes sind und in „Volpone or the Fox", wo der geizige und geriebene Spitzbube, der sich vor aller Welt zu verstellen weiß, außer im Dialog mit seinem Vertrauten Mosca uns in seinen zahlreichen Monologen in seiner wahren Gesinnung gegenüber tritt. Auch Mosca offenbart zuerst in einem Monolog III, 1, Anf. seine wahren Absichten.

In „The Devil is an Ass“ ist der Teufel Pug infolge seiner isolierten Stellung notwendig auf Monologe angewiesen, um uns über seine Empfindungen aufzuklären, auch Fitzdrottel wird in seinen Monologen treffend charakterisiert. In den literarisch-satirischen Stücken benützt der Dichter gewöhnlich eine Person, um seine eigenen Ansichten zu vertreten und auszusprechen. So spricht in den Monologen des Crites in „Cynthia's Revels“, in denen dieser über seine Umgebung urteilt, der Liebling Jonsons, und in „Poetaster“ legt er Horaz seine eigenen Ansichten in den Mund. Die Szene (III, 1), wo dieser sich des schwatzhaften Crispinus nicht erwehren kann und in Monologen seinem Entsetzen über ihn Luft macht, beleuchtet treffend Jonsons Verhältnis zu einigen seiner dichtenden Zeitgenossen. In „The Alchemist“, wo weniger eine einzelne Person als eine zu jener Zeit verbreitete Geistesverwirrung gegeißelt wird, und in „Bartholomew Fair“, wo es dem Dichter auf eine reiche Entfaltung des öffentlichen Lebens ankam, tritt das durch die Monologe vertretene persönliche Element zurück, und damit fehlt es auch an Gelegenheit zu solchen, ebenso wie in den schwachen Alterswerken des Dichters, wo die Verwendung des Monologs viel seltener wird und hauptsächlich nur noch Zwecken der Technik dient.

Neben dem Hauptzweck des Jonsonschen Monologs, zu charakterisieren, erscheint die Form, in der dies geschieht als Nebensache. Neben der Reflexion, die sich dabei naturgemäß leicht ins Allgemeine verliert und einer inneren Beziehung zur Handlung meist entbehrt, erscheint in gleicher Weise Offenbarung und direkte Charakterschilderung in epischer Form. Viele dieser Monologe sind zugleich Affektmonologe, die ja besonders geeignet sind, den wahren Charakter des Monologisierenden erscheinen zu lassen. Eigentlich lyrische Monologe sind sehr selten, sie sind nach Jonsons ganzem Naturell auch nicht zu erwarten. Monologe wie die Ovids (Poetaster IV, 7, S. 470), wo dieser seine Liebe zu Julia verherrlicht, und die beiden lyrischen Monologe Eglamours in dem Pastoraldrama „The Sad Shepherd“ stehen vereinzelt da.

Die übrigen Monologe sind meistens epischen

Charakters und in letzter Linie zur Orientierung des Publikums bestimmt; einmal teilt sogar der Bote seine Botschaft monologisch mit (The Case is altered; III, 1, S. 348). Komische Monologe ausgesprochen lustiger Personen sind wie diese selbst sehr selten. Außer dem oben angeführten Monolog Carlo Buffoones kämen noch die Monologe Cobs in „Every man out of his humour“ in Betracht.

Gegenüber der bunten Manigfaltigkeit, mit der Shakespeare den Monolog in den verschiedensten Formen den verschiedensten Zwecken dienstbar machte, tritt bei Jonson die charakterisierende Tendenz als absolut vorherrschend zu Tage. Einen qualitativen Wertmesser an den Inhalt der Monologe der beiden Zeitgenossen zu legen, ist deshalb außerordentlich schwer. Gemeinsam ist ihnen der häufige für das Publikum bestimmte Charakter der Monologe, der bei Jonson in der Anrede und anderen Redensarten noch häufiger zum Ausdruck kommt als bei Shakespeare. Wieweit Jonson hierbei dem Gebrauch des älteren englischen Dramas folgte, oder ob er das Beispiel direkt der römischen Komödie entnahm[1], ist kaum festzustellen, nach seiner ganzen Art der Anlehnung an die Antike möchte man eher das letztere annehmen; außerdem sucht Jonson in weit höherem Maße als Shakespeare, mit seinen Stücken als Ganzes auf das Publikum einzuwirken, das verraten nicht nur die ausführlichen und regelmäßigen Prologe und der Chor, den Jonson in eigenartiger Weise in einige seiner Lustspiele eingeführt hat, auch die Monologe können sich dieser direkten Einwirkung auf den Hörer, die den streithaften Satiriker am wirkungsvollsten erscheinen läßt, nicht entziehen.

Die übrigen Erscheinungen des Monologs in seiner Gesamtheit bei Jonson ergeben sich teils in notwendiger Weise aus seinem inneren Charakter, teils zeigen sie auch den bewußten Nachahmer antiker Formen übereinstimmend mit dem Gebrauch seiner Zeit, deren Einfluß er sich nicht entziehen konnte.

So können wir die Verteilung der Monologe bei Jonson nicht aus dem Verhältnis der Personen un-

---

[1] Vgl. hierzu Leo, S. 80, 117.

tereinander und zur Handlung ableiten, wie wir es für Shakespeare getan haben. Bei Jonson regelt sich der Anteil der einzelnen Person an Monologen nach dem Grad von Interesse, mit dem der Dichter ihre Charakteristik behandelt, und der Möglichkeit, sie in zu wirkungsvollen Monologen günstige Situationen zu bringen. In Bezug auf die Stellungsverhältnisse finden sich die bei Shakespeare beobachteten Sonderstellungen am Anfang und Schluß der Szene bei Jonson ebenfalls vertreten und zwar die Schlußmonologe etwas stärker als die szeneneröffnenden, die sich namentlich am Anfang eines Aktes finden. Im ganzen sind diese beiden Stellungen jedoch wenig zahlreich; die entschiedene Vorherrschaft der Innenmonologe hat einen inneren Grund darin, daß die Monologe bei Jonson durchweg innerlich gut motiviert sind und dort stehen, wo sie ihrer Ursache unmittelbar folgen. Die schon oben erwähnte und erklärte Tatsache, daß die Monologe bei Jonson, sei es einem dauernden, sei es einem vorübergehenden Affekt entspringen, trägt in hohem Grade zu ihrer inneren Motivierung bei. Dagegen schreckt Jonson vor Unwahrscheinlichkeiten und Gewalttätigkeiten in der äußeren Motivierung keineswegs zurück. Die verschiedenen Wege, auf denen wir Shakespeare das Alleinsein des Monologisierenden herbeiführen sahen, begegnen uns bei ihm wieder.

Die Masse der Monologe Jonsons zeigt ebenfalls starke Schwankungen. Am stärksten ist sie in „Every man in his humour“ und „Every man out of his humour“. In „The Silent Woman“ und „The Alchemist‘ spielt der Monolog fast gar keine Rolle, wozu wir oben schon einen Grund anzugeben versucht haben. Die übrigen Lustspiele zeigen ähnlichen Anteil an Monologmasse. Eine Sonderstellung nehmen die Alterswerke „The New Inn“ und „The Magnetic Lady“ ein, in denen der Monolog überhaupt keine Rolle spielt. Aus den Masseverhältnissen Schlüsse zu ziehen und sie aus der Beschaffenheit der Handlung zu erklären, wie wir es bei Shakespeare getan haben, ist wegen der grundverschiedenen Eigenart der Jonsonschen Monologe nicht möglich.

Eine Betrachtung unter stilistischen Gesichtpunk-

ten zeigt eine weit größere Beteiligung der Prosa an den Monologen, als dies bei Shakespeare der Fall ist, wie denn Jonson der Prosa überhaupt eine ganz andere Rolle zugewiesen hat. In der Behandlung von Monologanfang und -ende, auch in den verschiedenen Mitteln, das Monologinnere zu beleben, sehen wir Jonson nirgends über den entsprechenden Gebrauch bei Shakespeare hinausgehen oder etwas neues hinzubringen. Im übrigen zeigen die Monologe die Eigenart des Jonsonschen Stiles überhaupt, Überladenheit mit klassischen Reminiszenzen und Zitaten, Vorliebe für Maximen und Sentenzen, die oft mit großer Unwahrscheinlichkeit verwandt werden. Einmal (Poetaster I, 1, S. 375) geht er soweit, Ovid eine ganze Elegie monologisch vortragen zu lassen, im Grunde doch nur, um seine Übersetzungskunst vor aller Welt zu zeigen.[1]

Während sich in Ben Jonsons Monologen die kräftige Eigenart seiner dichterischen Persönlichkeit widerspiegelt, vermissen wir in den zahlreichen dramatischen Werken, die uns unter dem Autorentitel *Beaumont und Fletcher* überliefert sind, ein derartiges individuelles Gepräge. Die ganze Art des Schaffens der Dramatiker neben Shakespeare, die nach dem Prinzip der gemeinsamen Verwertung ihrer Fähigkeiten viele Dramen hervorbrachten und zwar so, daß wir heute den Anteil des einzelnen aus inneren Gründen nicht bestimmen können, muß auch auf den Monologgebrauch in irgendeiner Weise eingewirkt haben. Beaumont und Fletcher sind vor allem Techniker, ihre Dramen sind geschrieben mit beständiger Rücksichtnahme auf die dramatische oder besser theatralische Wirkung, und auch die Monologe müssen wir unter diesem Gesichtspunkte betrachten, wenn wir sie aus den Ansichten ihrer Verfasser heraus beurteilen wollen.

Der Monologinhalt ließ sich in dieser Hinsicht in zweierlei Weise ausbeuten durch den Stoff an sich und durch die Form, in der dieser gegeben wurde.

---

[1] Einen Einblick in die Art, wie Jonson antike Elemente namentlich auch in stilistischer Hinsicht verwertete, gibt H. Reinsch: Ben Jonsons Poetik und seine Beziehungen zu Horaz (Münchner Beiträge zur romanischen und englischen Philologie; Heft 16, Erlangen u. Leipzig 1899).

Während für Shakespeare lediglich die Handlung bestimmend auf den Monologstoff war, und wir dort höchstens in den Monologen der lustigen Personen Beispiele dafür erblicken können, daß der Dichter Monologe um ihrer stofflichen Wirkung willen in die Handlung einfügte, wozu ihm jedoch die historisch begründete Eigenart dieser Monologe ein Anrecht gab, können wir in den Monologen Beaumonts und Fletchers, die eigentlich komische Elemente sehr selten aufweisen, häufig beobachten, daß die Monologisierenden auf Dinge zu sprechen kommen, die für die Handlung gar keine und für ihre Person wenig Wert haben, vermöge ihrer Beschaffenheit aber das Publikum in hohem Maße interessieren müssen; namentlich Situationen erotischer Art werden in dieser Art mit Vorliebe ausgebeutet.

Eine zweite Verwendung des Monologs ergibt sich aus seiner Verwertbarkeit für technische Zwecke, die den Fähigkeiten der beiden Dramatiker sehr entgegenkam, und auch reichlich in der verschiedensten Weise ausgenützt wurde. So erhellen die Monologe Zusammenhänge der Handlung, die eine Unklarheit bei dem Zuschauer befürchten lassen, sie verbinden verschiedene Handlungsabschnitte, füllen Pausen aus und tragen am Anfang oder Schluß der Szene zu deren gefälligen Abrundung bei. — Auch in der Form, in der der Inhalt gegeben wird, wird die Rücksicht auf die theatralische Wirkung deutlich sichtbar. Die Erzählung in den epischen Monologen wird mit allen möglichen Mitteln je nachdem interessant oder amüsant gemacht, in den Affektmonologen namentlich tritt manchmal ein Haschen nach Effekten auf etwa in der Art der Senecaschen Monologe, das der Situation wenig angepaßt erscheint. Frage und Apostrophe finden die ausgedehnteste Verwendung in den Reflexionsmonologen, die dadurch äußerlich dramatisch bewegt erscheinen, es ihrem inneren Gehalte nach aber nicht sind. So spielt die Rhetorik wieder eine weit bedeutendere Rolle als in den Monologen des reifen Shakespeare.

Die Stellungsverhältnisse stehen im Einklang mit diesem inneren Charakter der Monologe. Die Anfangs- und Schlußstellung finden ausgedehnte Ver-

wendung. Während Shakespeare sich mit wachsender Reife von diesem historisch überlieferten Gebrauch abwandte, empfanden Beaumont und Fletcher Monologe in diesen Sonderstellungen als entschieden wirksamer und gebrauchten sie mit unverkennbarer Vorliebe. Von den Monologen im Szeneninnern finden Monologe in Gegenwart anderer eine auffallend reichliche Verwendung und zwar oft in einer Länge, die inbezug auf ihre Glaubhaftigkeit hohe Anforderungen an die Illusion des Zuschauers stellt. Wir blicken hierin kein naives Befangensein in dem sorglosen Gebrauch des vorshakespeareschen Dramas, das für derartige Feinheiten noch keinen Sinn hat, als vielmehr die bewußte Absicht des Kenners dramatischer Wirkungen, der sich des möglichen Effekts, der bei solchen Monologen durch geschickte Kontraste und verblüffende Offenbarungen besonders stark hervorgebracht werden konnte, nicht entschlagen mochte und lieber die äußere Wahrscheinlichkeit etwas fragwürdig erscheinen ließ.

Wie wenig Beschaffenheit der Handlung, Charakter der Personen und Stimmung des ganzen Dramas individualisierend auf den Monologgebrauch bei Beaumont und Fletcher wirken, zeigt die gleichmäßige Erscheinung der Monologmasse. Mit wenig Ausnahmen zeigen alle die zahlreichen Dramen eine ziemlich ausgiebige Verwendung des Monologs, die sich gelegentlich wie in dem Pastoraldrama „The faithful Shepherdess“, wo ein langer Monolog dem anderen folgt, zur Unnatur steigert. Die übrigen Dramen zeigen, daß der Monolog für Beaumont und Fletcher kein individuelles Ausdrucksmittel war, das sich im gegebenen Fall von selbst einstellte, sondern eine feststehende Form, die zu einem guten Drama gehört. So wird von ihnen der entscheidende Schritt zum schablonenhaften Gebrauch der Monologform getan, der sich dann bei den zeitgenössischen Dramatikern dritter und vierter Ordnung breit macht. Beaumont und Fletcher sind immerhin noch die bedeutendsten von Shakespeares Zeitgenossen außer Jonson, und wenn man sie als Vertreter des zeitgenössischen Dramas nehmen will, so kommt dieses nicht schlecht dabei weg. So können wir unsere Betrachtung denn auch mit ihnen abschließen. Die weniger bedeutenden

zeitgenössischen und folgenden Dramatiker konnten sich des Einflusses ihrer großen Zeitgenossen nicht entziehen und waren zu wenig bedeutend, um eigene Wege zu gehen. Ob sie nun Shakespeare und andere bedeutende Dramatiker sklavisch nachahmten oder versuchten, sich ihnen aus eigenen Kräften ebenbürtig zu erweisen, blieb in der Wirkung dasselbe. Dies alles gilt im allgemeinen so gut wie für den Monolog. Shakespeare hat die Entwicklung der Monologform noch ein bedeutendes Stück weitergeführt, mit ihm erreicht sie ihren Höhepunkt und ihr Ende zugleich.

Die Untersuchung von Lott zusammen mit den Resultaten unserer Betrachtung gestatten uns nun ein zusammenfassendes Urteil über die Entwicklung des Monologs von seinen ersten Anfängen in den Vorstufen des englischen Dramas bis zu seinen verschiedenen Formen bei Shakespeare.

Bestimmend für den Ausgangspunkt dieser Entwicklung ist die Monologtechnik Senecas und der römischen Komödiendichter Plautus und Terenz gewesen. Was uns vor deren Einfluß an monologähnlichen Gebilden begegnet, sind fast nur Reden an das Publikum, die mit dem Wesen des Monologs wenig oder garnichts zu tun haben. Dennoch verhindern diese nationalen Elemente eine sklavische Nachahmung von Senecas Monologtechnik, wie wir sie im Drama der französischen Renaissance beobachten können.[1] Das englische Drama ging sehr bald eigene Wege oder versuchte es wenigstens.

Die Monologentwicklung geht aus von der primitiven Auffassung des Monologs, die diesen nur als Mittel zur Übermittelung epischer Elemente auffaßte. Sie läßt sich von ihren Anfängen bis zu Shakespeare, wenn man nur die großen Gesichtspunkte ins Auge faßt, in folgenden Punkten wahrnehmen:

[1] Vgl. K. Böhm: Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Senecas auf die in der Zeit von 1552—1562 erschienenen französischen Tragödien. (Münchner Beiträge zur roman. und engl. Philologie 24, 1902.) Ueber die Monologe S. 101 f.

1) Die epischen Elemente werden immer mehr zurückgedrängt und durch dramatische Reflexion ersetzt.
2) Dadurch kommt der Monolog in näheren Zusammenhang mit der Handlung, und die Stellungs-, Verteilungs- und Masseverhältnisse der Monologe werden innerlich notwendig und aus der Handlung heraus erklärbar.
3) Die innere Motivierung des einzelnen Monologs wird mit größerer Sorgfalt behandelt, ebenso die äußere Wahrscheinlichmachung des Monologs.
4) Das Prinzip der Intimität, das den Monologen zunächst völlig fehlt, stellt sich, wenn auch unbewußt, in gewissem Grade ein.
5) Die Einzelbehandlung und Ausgestaltung des Monologs erlebt zahlreiche Verfeinerungen.

Die Stellung und Bedeutung Shakesepares in dieser aufsteigenden Entwicklung haben wir bei den einzelnen Punkten überall festgelegt. Wir können sagen, Shakespeare steht in dem Entwicklungsprozeß mitten drin; das Traditionelle, dem er zunächst in weit höherem Maße folgt, als man annehmen möchte, muß seinem starken dramatischen Empfinden weichen, verschwindet aber nirgends ganz. Nirgends beobachten wir schroffe Ablehnung des Gewohnten und seine Ersetzung durch neues Eigenes; was bei ihm Neues erscheint, liegt in dem historisch Vorangehenden begründet und ist Weiterentwicklung und Vertiefung, nicht Neuschöpfung. So spiegelt Shakespeares Monologtechnik das Bild seiner ganzen Kunst wider, die Altes mit Neuem im Kampf um seine Existenz zeigt. Wenn seine Monologtechnik auch nirgends von einer klaren Erkenntnis des dramatisch-genetischen Charakters des Selbstgesprächs bestimmt ist, so konnte Lessing, der diesen Charakter zuerst in voller Klarheit erkannte, doch auf die glänzenden Beispiele zurückgreifen, die Shakespeare in unbewußter Erfassung der dramatischen Ausdrucksmittel auch für den Monolog gegeben hat.

Lebenslauf.

Ich, Hermann Poepperling, evangelischer Konfession, bin am 12. September 1890 zu Bingen a. Rh. als Sohn des Gerichtsvollziehers Wilhelm Poepperling und seiner Ehefrau Anna geb. Emrich geboren. Ich besuchte die Realschule zu Alzey von Ostern 1896 bis Ostern 1900, die höhere Bürgerschule zu Ober-Ingelheim bis Ostern 1904 und die Oberrealschule zu Mainz, die ich Ostern 1908 mit dem Reifezeugnis verließ. Ich studierte germanische und romanische Philologie, 2 Semester in Berlin und 6 Semester in Gießen. In Berlin hörte ich die Herren: Brandl, Ebeling, Geiger, Haguenin, Harsley, Heusler, Lasson, R. M. Meyer, Pariselle, Roediger, E. Schmidt, Simmel, Spies, v. Wilamowitz - Möllendorf, Wölfflin; in Gießen die Herren: Behaghel, Behrens, Collin, Groos, Horn, Messer, Montgomery, Rauch, Siebeck, Thomas.

Allen meinen Lehrern schulde ich herzlichen Dank, insbesondere Herrn Prof. Dr. Horn, der mich zur Abfassung dieser Arbeit angeregt und dabei jederzeit freundlichst unterstützt hat.

Alzey, im Mai 1912.